NOSFERATU

Revista de Cine

Nº 6 ABRIL, 1991 500 pts.

Terence Fisher & Hammer Films: una herencia de miedo

Próximo ciclo:

EL CINE Y LAS INSTITUCIONES DE LA VIOLENCIA

Corazones del mundo (D. W. Griffith, 1918), **Yo acuso** (Abel Gance, 1918), **El precio de la gloria** (Raoul Walsh, 1926), **Arsenal** (Alexander Dovzhenko, 1929), **El triunfo de la voluntad** (Leni Riefenstahl, 1935), **La tierra de España** (Joris Ivens, 1937), **Hotel Terminus** (Marcel Ophüls, 1987), **Los chicos de la guerra** (Bebe Kamin, 1988)...

Director: Miguel Sagüés.
Coordinadores: Manu Narváez, José Luis Rebordinos.
Diseño y composición: Txema Muñoz, José Luis Rebordinos, Sara Torres.
Redacción: Carlos Aguilar, Ricardo Aldarondo, Jesús Angulo, Joan Bassa, José Manuel Bernardo, Ramón Freixas, José Mª Latorre, Juan Antonio Molina Foix, Txema Muñoz, Pello Murgiondo, José Luis Rebordinos, Fernando Savater, Sara Torres.
Fotocomposición: Trama 8.
Imprime: Gráficas ORVY (Lasarte).
Dep. Leg.: SS-733-89.
I.S.S.N. 1130-1732
Edita:

AYUNTAMIENTO DE SAN SEBASTIAN
PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA

INDICE

Hammer Films: una herencia de miedo, Juan Antonio MOLINA FOIX 4

Terence Fisher, revisitador de mitos, Jesús ANGULO 22

Terence Fisher: notas a la sombra de un estilo, José Mª LATORRE 44

Sombra y asombro de los vampiros, Sara TORRES 50

Frankenstein: ¿cadenas a la Creación?, Ramón FREIXAS/Joan BASSA 56

Escalofriantemente suyo, Christopher Lee, Fernando SAVATER 66

Retrato de Peter Cushing, José Mª LATORRE 70

Las películas del ciclo, Carlos AGUILAR, Ricardo ALDARONDO, José Manuel BERNARDO, José Mª LATORRE, Pello MURGIONDO 74

Extraño suceso, R. A. 76

Chantaje criminal, R. A. 77

Drácula, R. A. 78

El perro de Baskerville, J. M. B. 82

Las dos caras del Doctor Jekyll, J. M. L. 84

Las novias de Drácula, J. M. B. 86

El fantasma de la Opera, P. M. 88

Sherlock Holmes y el collar de la muerte, J. M. L. 90

La leyenda de Vandorf, J. M. L. 92

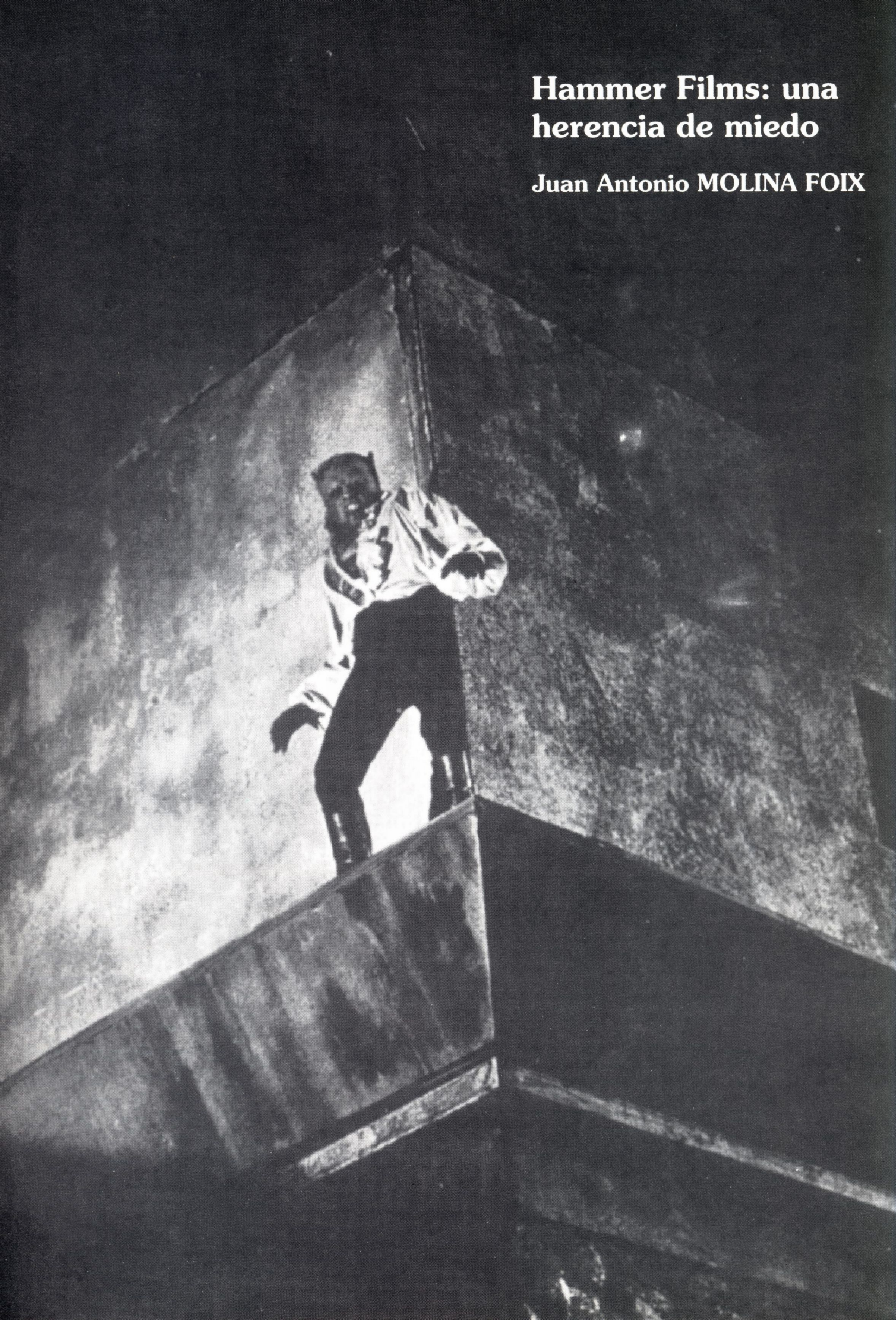
Drácula, Príncipe de las Tinieblas, J. M. B. 94

S. O. S., el mundo en peligro, C. A. 96

El cerebro de Frankenstein, J. M. B. 98

Cine de papel (Libros, Revistas, Filmotecas, Librerías...) 100

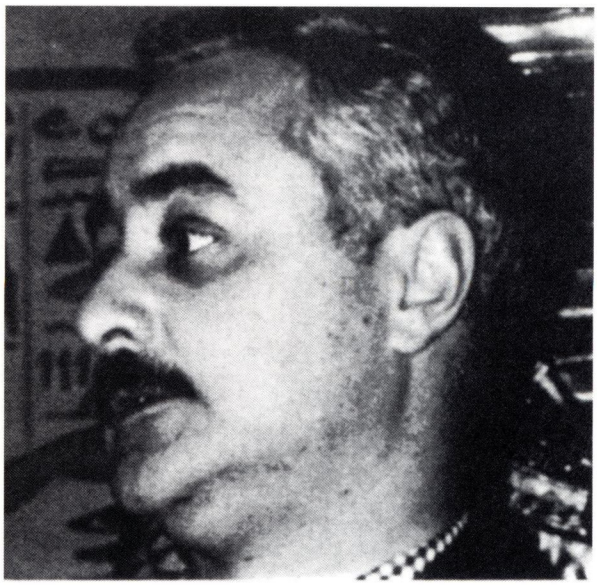
Fuentes bibliográficas e iconográficas. 102



Hammer Films: una herencia de miedo

Juan Antonio MOLINA FOIX

The Curse of the Werewolf
(Terence Fisher, 1960).



Michael Carreras, "el" productor de la Hammer.

Pese al innegable origen (literario) británico de los grandes mitos clásicos del cine de terror (Frankenstein, Drácula, Jekyll & Hyde, la Momia, el Hombre Invisible, el Dr. Moreau, etc.), así como de la mayoría de sus más conocidos intérpretes o creadores (Boris Karloff, James Whale, Charles Laughton, Claude Rains, Basil Rathbone, Lionel Atwill, George Zucco, Colin Clive, Ernest Thesiger, Leslie Banks, Elsa Lanchester, etc.), la cinematografía del Reino Unido apenas se había interesado por dicho género hasta mediados los años cincuenta. Ni siquiera el regreso momentáneo de Karloff a su patria para rodar en 1933 **El resucitado** (**The Ghoul**), primer film "de horror" inglés a la manera de Hollywood, y en 1936 **El hombre que trocó su mente** (**The Man Who Changed his Mind**), logró cambiar sustancialmente el panorama. Excepciones como **The Tell-Tale Heart** y **The Medium** (1934), o, sobre todo, **Al morir la noche** (**Death of Night**, 1945), no hicieron sino confirmar tan sorprendente dejadez, cuya explicación tal vez habría que buscar en la férrea censura inglesa de la época, que creó la calificación "H" para castigar ese tipo de cine.

En 1950, tras dos años de prohibición, un modesto film inglés basado curiosamente en Poe, **The Fall of the House of Usher**, lograba exhibirse sin cortapisas en pleno Londres. Eran los primeros síntomas de un cambio que pronto lideraría una modesta productora independiente, tan repleta de ideas como escasa de medios: *Hammer Films*. La empresa matriz fue una pequeña productora fundada en 1935 por William Hinds, un actor de variedades conocido como Will Hammer. Ese mismo año, Hinds se uniría a Enrique Carreras, un exhibidor de origen español propietario de una cadena de cines, para formar *Exclusive Films*, empresa dedicada exclusivamente a la distribución a la que pronto se incorporarían James Carreras y Anthony Hinds, hijos de ambos socios. Dedicada también a la producción a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, en 1947 ambas se integrarían en la definitiva *Hammer Films*, bajo la férula de Will Hammer, su hijo Anthony y el recién incorporado Michael Carreras, nieto del fundador.

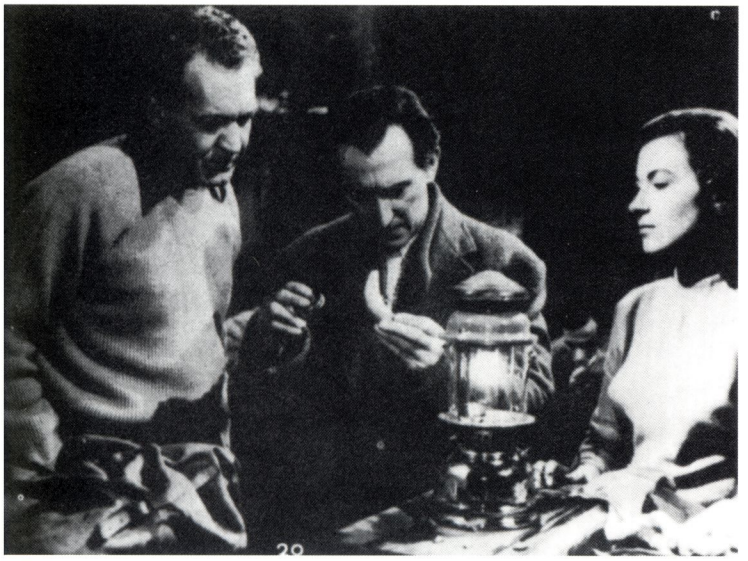
Tras la buena acogida de sus films de ciencia-ficción **Spaceways** (1953) y **X the Unknown** (1956), y especialmente **El experimento del Dr. Quatermass** (**The Quatermass Experiment**, 1955), Hammer probó fortuna en el género terrorífico con **La maldición de Frankenstein** (**The Curse of Frankenstein**, 1957), cuyo imprevisto éxito superó con creces las expectativas de sus responsables, que inmediatamente decidieron explotar a fondo el recién descubierto filón, para lo cual compraron a la firma americana *Universal* los derechos de sus míticas películas de los años treinta y cuarenta, la llamada *"Edad de Oro"* del cine de terror. En adelante la productora británica tomaría el relevo a la legendaria *Universal*, contribuyendo poderosamente al indiscutible auge que el cine fantástico cobraría en las siguientes décadas, y no sólo en las cinematografías anglosajonas.

La maldición de Frankenstein *(Terence Fisher, 1956) constituyó la primera inmersión de la* Hammer *en el mundo del terror. El imprevisto éxito alcanzado por esta cinta animó a la joven productora, que marcaría toda una época del cine fantástico y de terror.*

Aparte de aprovecharse del declinar de la otra floreciente productora inglesa *Ealing*, Hammer tuvo en cuenta un dato significativo: en la década de los cincuenta se calculaba que un 70 % del público que abarrotaba los cines era de edades comprendidas entre 12 y 25 años. Esta audiencia joven, ávida de emociones viscerales, determinó en gran parte el importante giro emprendido por Hammer en relación con el cine de terror que se hacía hasta entonces, fuertemente imbuido de las esencias del expresionismo alemán y más proclive a las veladas sugerencias y a la creación de atmósferas levemente inquietantes que a la violencia explícita y la abierta sexualidad que el nuevo público reclamaba, y que pronto se convertirían en exigencias insoslayables del género.

El impacto fue enorme. Frente al pudoroso estilo insinuante y elíptico del cine fantástico tradicional, los nuevos films ingleses eran osados y virulentos, propugnaban por un terror más gráfico. En el polo opuesto a los clásicos, que se veían obligados a cortar rápidamente para evitar la visión de la sangre y la violencia expresa, Hammer insertaba primeros planos haciendo hincapié en los aspectos visuales más tremendistas e impresionantes. La primera reacción de la crítica ante el estreno de **La maldición de Frankenstein** fue de rechazo unánime. *"Sólo para sádicos"*, *"Repugnante y nauseabunda"*, *"Entre la media docena de films más repulsivos que he visto"*, *"Deprimente y degradante"*. Sólo una década después el film sería pasado con gran expectación en la televisión inglesa e incluso recibiría, junto al resto de la serie, un entusiasta tributo en la exclusivista filmoteca británica (N. F. T.).

Pese a los tétricos augurios iniciales, la rápida consagración de la *Hammer* no sólo le valió a la empresa el premio *Queen's Award of the Industry* en 1968 (por su contribución en divisas en los últimos tres años, a razón de un millón y medio de libras por temporada) sino también un título nobiliario a James Carreras. La filosofía que explicaba tan sorprendente éxito -ciento cuarenta películas de indudable éxito internacional en veinticinco años- la resumieron sin ambages los propios magnates. La simplista afirmación del flamante Sir James -*"odiamos las películas con mensaje; únicamente ofrecemos entretenimiento y diversión"*- fue matizada luego por los verdaderos responsables materiales de la firma como Anthony Hinds -*"No existe fórmula más simple y efectiva para el éxito de una película que la más antigua del credo del* show-business*: Dales lo que quieren y regresarán por más"*- o Michael Carreras -*"La opinión de la crítica no nos preocupa lo más mínimo. Juzgamos nuestras películas por su rendimiento en taquilla"*.



El rojo y el verde

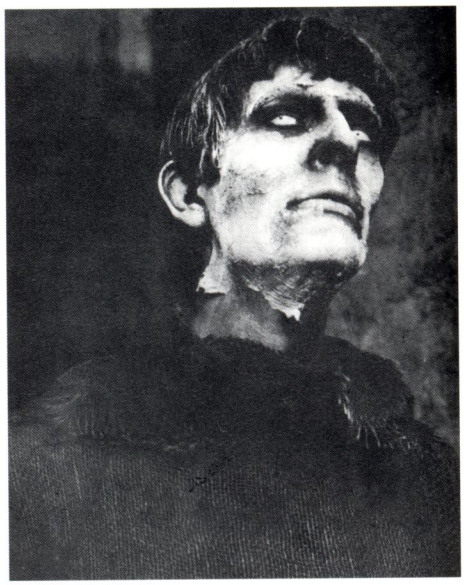
Las bases del afianzamiento comercial de *Hammer* fueron diversas. De poco les habría valido la actualización de los viejos mitos del terror con vista a los nuevos públicos si no hubieran contado con un competente y sólido equipo, surgido de la nada pero incombustible al paso del tiempo. Mientras el más joven de los Carreras se ocupaba del nuevo estudio (Bray), una elegante casa solariega cerca de Maidenhead en los tramos más altos del Támesis, y actuaba como productor ejecutivo, Anthony Hinds se encargaba personalmente de la producción de cada una de las películas. El equipo técnico y artístico surgió un poco casualmente de la conjunción de diferentes componentes más o menos ligados a las dos casas matrices, algunos de ellos revelados inopinadamente en **El experimento del Dr. Quatermass**. Tal fue el caso del director Val Guest, el maquillador Philip Leakey, el músico Bernard Robinson, el montador James Need y el técnico de efectos especiales Les(lie) Bowie. De ellos solamente los tres últimos se mantendrían casi indefinidamente a lo largo de los casi veinte años de apogeo de la firma inglesa.

Antiguo crítico, actor y guionista de musicales y comedias, Guest fue sólo un recurso pasajero para la *Hammer*, que hasta entonces lo había utilizado escasamente para dirigir algún que otro film de "capa y espada". Aunque se le confió la secuela de **Quatermass II** (1957) y la fantástica **The Abominable Snowman** (1957), no fue considerado idóneo para dirigir las películas típicamente góticas que iban a cimentar la fama de la *Hammer*, y tuvo que conformarse con realizar rutinarios films policíacos, no volviendo a implicarse en temas fantásticos hasta 1970 (**Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra**).

En cuanto a Phil Leakey, responsable de los excelentes maquillajes de los primeros aldabonazos del estudio (los dos **Quatermass**, **La maldición de Frankenstein** y **Drácula**), su meritoria obra no tuvo excesiva continuidad, limitándose casi exclusivamente a crear las diferentes caracterizaciones del monstruo de Frankenstein en las primeras secuelas del mito. En realidad trabajó en alternancia con el veterano Roy Ashton, que acabó por desplazarle como técnico "fijo" del célebre equipo *Hammer*. Hermano del director artístico Don Ashton, Roy se incorporó tardíamente al cine, pero sus momias, vampiros, zombies, hombre-lobo, mujer-serpiente o gorgona (por no citar su apuesto Mr. Hyde o su siniestro Fantasma de la Opera) le situaron como el digno sucesor del americano Jack Pierce, por más que su desgarradora máscara para el monstruo de Mary Shelley (el llamado por Raymond Durgnat *"cráneo de hormigón armado"*) fuera bastante discutible y no estuviera a la altura de sus mejores creaciones, como el hombre-lobo de **The Curse of the Werewolf** (1960), sin duda el más convincente que ha ofrecido la pantalla.

La inspiración gótico-frenética de los mejores productos *Hammer* encontró su óptima ilustración sonora en las exacerbadas instrumentaciones masivas (a base de metal, percusión y órgano o piano) del compositor de talento James Bernard, hijo del conocido director de orquesta Anthony Bernard. Sus repetitivas y traumáticas fórmulas rítmicas, en vivo contraste con sus melancólicas melodías, crearon un cierto estilo propio que acabó por imponerse como el más idóneo comentario musical de este nuevo concepto de cine de terror. Junto a Need y Bowie, Bernard se convirtió desde el principio en la espina dorsal del célebre equipo que iba a revolucionar el género.

Arriba, ***The Abominable Snowman*** *(Val Guest, 1957); sobre estas líneas,* ***La leyenda de Vandorf*** *(****The Gorgon****; Terence Fisher, 1963).*



Sin embargo, quedaban por completar tres parcelas importantísimas de la realización (fotografía, decorados y dirección), que a la postre serían decisivas para la marcha definitiva del proyecto, centrado en una arriesgada aunque inexcusable novedad: el color, hasta entonces considerado tabú para el cine de terror. La nueva estética (lo que se dio en llamar *"blanco y negro coloreado"*), basada en el empleo de colores neutros salpicados con agresivos contrastes de rojos (sangre) o verdes (putrefacción) tuvo su adalid en Jack Asher (hermano del realizador Robert Asher), llamado por René Predal *"el pintor de lo demoníaco"*. Dotado de una acusada personalidad y un gusto excelente, su firme convicción acerca del inmenso valor dramático del color y su renovado formalismo expresionista contribuyeron poderosamente a la creación del estilo gótico-romántico de la primera y mejor época *Hammer*, demostrando que el blanco y negro había dejado de ser sinónimo del terror, que la palidez era todavía más cadavérica cuando estaba rodeada de elementos fuertemente coloreados, que los contrastes luminosos son más siniestros y que la sangre es mucho más impresionante en su rojo natural que en negro. Hasta 1960 sus concepciones pictóricas aparentemente neutras, pero con un a veces dislocado toque lírico, se ajustaron admirablemente al realismo preconizado por Fisher, para el que iluminó sus mejores títulos: **La maldición de Frankenstein, Drácula** (**Dracula**, 1958), **La venganza de Frankenstein** (**The Revenge of Frankenstein**, 1958), **La momia** (**The Mummy**, 1959), **El perro de Baskerville** (**The Hound of the Baskervilles**, 1959, tal vez su mejor labor como operador), **Las novias de Drácula** (**The Brides of Dracula**, 1960) y **Las dos caras del Dr. Jekyll** (**The Two Faces of Dr. Jekyll**, 1960). Luego fue sustituido paulatinamente por el barroco y decorativo Arthur Grant, de similar solvencia técnica, pero cuya absoluta carencia de estilo propio se ajustaba mucho mejor a las variadas exigencias de los diferentes directores que tomaron el relevo de Fisher. Aunque también trabajó para Fisher -destacando su elegante fotografía en **The Stranglers of Bombay** (1960), **The Curse of the Werewolf**, **El fantasma de la Opera** (**The Phantom of the Opera**, 1962), **Frankenstein Created Woman** (1967) y **The Devil Rides Out** (1968)- y logró notables aciertos con otros directores de la casa -**The Plague of the Zombies** y **The Reptile** (1966), de John Gilling, o **Drácula vuelve de la tumba** (**Dracula Has Risen from the Grave**, 1968), de Freddie Francis- su labor más destacada en el género fue **The Tomb of Ligeia** (1964), rodada en Londres por el americano Roger Corman.

El nuevo concepto escenográfico que propició la innovadora fórmula de la *Hammer* encontró su adecuado exponente en el director artístico Bernard Robinson (pronto ascendido a diseñador de producción, asesorando y supervisando a su discípulo Don Mingaye), tras el paréntesis que supuso **La maldición de Frankenstein**, cuya obligada remodelación del esquema típico de la *Universal* -debida al importante cambio temático y sobre todo a la nueva localización en la era victoriana- fue asumida tímidamente por el director artístico Ted Marshall, que diseñó para su moderno Prometeo un laboratorio más mecanizado y complejo, más acorde con su nueva personalidad rigurosamente científica. La incorporación de Robinson al equipo fue fundamental para la feliz culminación del nuevo modelo *Hammer*. En estrecha colaboración con Fisher, el discreto pero minucioso decorador inglés, formado en el teatro y aficionado a las reconstrucciones históricas, perfeccionó tan novedoso planteamiento de diseño y logró definir un estilo característico -tan alejado del expresionismo germánico como inclinado al barroquismo- que en lo sucesivo sería identificado con la *Hammer*, lo mismo que la música de Bernard o la fotografía de Asher.

Dos películas de John Gilling: arriba, ***The Plage of the Zombies*** *(1966); sobre estas líneas,* ***The Reptile*** *(1966).*

Junto a los nombres de Christopher Lee y Peter Cushing, el del director Terence Fisher completa la terna emblemática de la Hammer.

Pero si hay alguien que resuma por sí mismo la imparable oleada de *"terror Hammer"* -aparte de los emblemáticos actores Christopher Lee y Peter Cushing, de los que me ocuparé más adelante- ese es el director Terence Fisher, figura crucial responsable de la mayoría de títulos "mayores" producidos en los estudios Bray, quien, bajo el inofensivo aspecto de afable caballero rural eduardiano, frío y un poco envarado, escondía a un excéntrico racionalista a la manera de Wilkie Collins, Conan Doyle o Lewis Carroll. Antiguo marino mercante casualmente convertido en cineasta, Fisher se inició en el séptimo arte (a los 28 años) como ayudante de montaje. Ascendido a montador jefe en 1936, tuvo que esperar otros once años para acceder a la dirección. A raíz del relativo éxito de **Extraño suceso** (**So Long at the Fair**, 1950), que ya contenía elementos insólitos, fue fichado en 1951 por Hinds, alternando sus intervenciones entre *Exclusive* y *Hammer*, hasta convertirse en el director predilecto de esta última, con casi exclusiva dedicación a su faceta fantástica.

Hasta su despegue definitivo con **La maldición de Frankenstein**, Fisher había simultaneado una importante actividad en televisión con la realización de comedias cinematográficas y dramas policíacos, algunos de ellos con evidentes resonancias fantásticas, como **Stolen Face** y **Four-Sided Triangle** (ambas de 1952). Pero seguramente fue su implicación en **Spaceways** (1953), primer film británico de ciencia-ficción, lo que le hizo dirigir sus pasos al cine de terror. Desde un primer momento su obra despertó una acusada divergencia crítica. Sus detractores le echaron en cara la *"vileza y miseria moral de su mundo"*, *"sus personajes sin vida ni complejidad"* (Robin Wood), *"su carencia de poesía visual"* (S. S. Prawer), o *"su falta de estilo"* (Carlos Clarens). Por contra, sus exégetas alabaron en él una *"notable fidelidad a sí mismo y a un cierto universo fantástico (...) y una continuidad en la inspiración que no se repetía desde Tod Browning"* (Jean-Marie Sabatier) o la *"gracia diabólica y la estabilidad narrativa que el nuevo cine de terror necesitaba"* (David Pirie). Incluso el exigente y ponderado Gérard Lenne reconoció y celebró *"la frescura y majestad de su estilo"*.

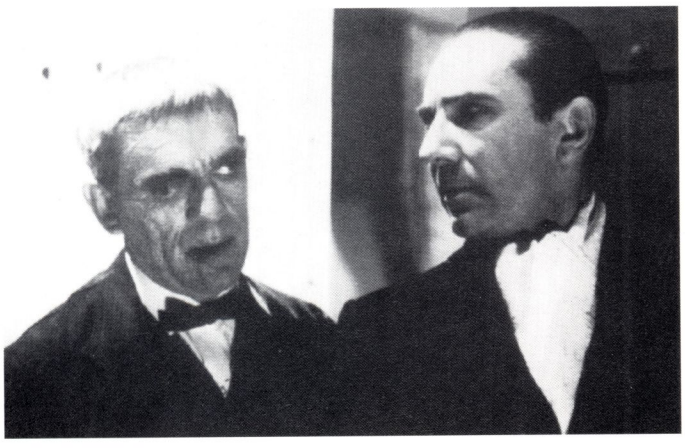
La obra de Fisher, a la vez barroca y austera, innovadora y profundamente anclada en la tradición, directa y simbólica, puritana y profusamente erótica, realista y sobrenatural, se funda en una incesante renovación de los temas góticos y de la estética tradicional, de marcado acento expresionista. Sus ciclos sobre Frankenstein y Drácula enfocan las múltiples facetas y complejidades de sus respectivos mitos. No son refritos, sino agudas revisiones totales, más adecuadas a su época, más cercanas a sus orígenes literarios, con voluntad de búsqueda y exploración. La ambivalencia lo preside todo: su extrema sobriedad en cuanto a medios empleados, su moderación, contrasta con su profunda necesidad de lirismo, su notoria pomposidad o solemnidad, su a veces excesiva crudeza. Más que en la dualidad (Bien/Mal, Razón/Instinto, Belleza/Fealdad, Tortura/Placer, Amor/Muerte, etc.), su cine está basado en la ambigüedad. Aborda sin trabas casi todos los tabúes (incesto, sadismo, masoquismo, bestialismo, fetichismo, necrofilia, exhibicionismo, homosexualismo, etc.), pero a su vez presenta una concepción muy puritana del pecado. Pese a la escasez de escenas de cama, o de desnudos, la soterrada carga erótica de su cine es innegable, siendo el primero en asociar terror y sexo, pero también el primero en poner en evidencia con rara inteligencia, desprovista de complacencia, que la belleza encubre la peor de las fealdades (véanse las transformaciones de sus mujeres-vampiro al clavarles la estaca). Como escribió Sabatier: *"Si la riqueza simbólica de su obra se remite a las más altas cumbres de la literatura fantástica, su puesta en escena entronca -por su realismo documental, servido por un montaje dinámico que gusta de alternar secuencias, con movimientos de cámara de una fluidez y elegancia glaciales, de una precisión matemática, de una discreción ejemplar- con la fantasía popular basada en la leyenda y la superstición"*.

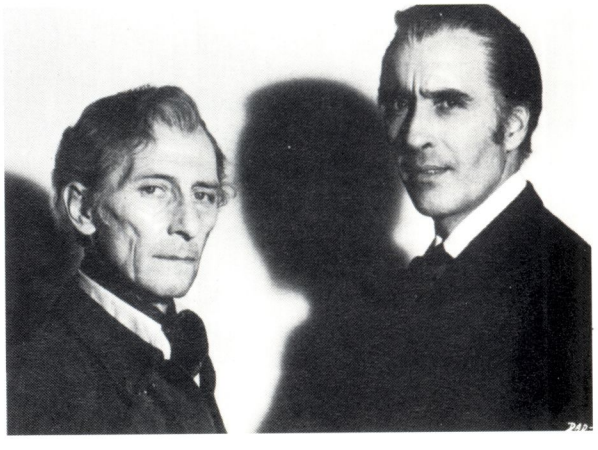
Las dos caras del terror

Así como para cualquier cinéfilo *Hammer* es sinónimo de terror, los nombres de Peter Cushing y Christopher Lee estarán para siempre unidos a la revitalización de los grandes mitos clásicos que floreció en Gran Bretaña durante la década de los sesenta. El mismo papel trascendental que desempeñaron Karloff y Lugosi en la época dorada de la Universal le correspondió a esta pareja inglesa tan dispar pero complementaria, que prestó sus facciones y su voz para encarnar paradigmáticamente la nueva concepción de los principales personajes del terror. El acierto en su elección marcó otro de los hitos fundamentales en los que se basó el gran éxito internacional de su ciclo terrorífico. Junto con Fisher formaron el perfecto triunvirato que infundió vida al ciclo *Hammer*. Ellos fueron el rostro humano de tan inolvidable experiencia fílmica. Pero, a diferencia de Karloff y Lugosi que, aun enfrentándose a menudo, eran la encarnación del mismo principio motor (el malvado villano, cuya dimensión trágica no pueden ocultar las numerosas máscaras y caracterizaciones que con frecuencia utiliza), ambos son los polos opuestos del dualismo fundamental propio de este tipo de cine: el maléfico y arrogante aliado de las fuerzas sobrenaturales que desencadena el conflicto, y el implacable enemigo que le combate con medios culturales tomados de la tradición, la religión o la ciencia. Son como las dos caras de la misma moneda.

Nadie hubiera pronosticado al circunspecto y metódico actor de teatro Peter Cushing -nacido en Surrey en 1913 e hijo de un aparejador- que alcanzaría renombre universal gracias al cine de horror. Que su fama estaría por siempre vinculada a los dos personajes más acerados y ambiguos de la panoplia terrorífica *Hammer*: el fanático científico racionalista Barón Frankenstein y el contumaz y osado cazador de vampiros Van Helsing, perenne perseguidor de Drácula y sus acólitos. Nadie como él fue capaz de encarnar al intrépido y obstinado humanista fisheriano de férrea voluntad e irresistible autoridad, inquietante y paradójico a causa de su frialdad y flema, pero de tan fácil identificación para el público por su elegancia, patetismo y fina ironía. Tanto sus héroes como sus villanos -que también los tuvo, como, por citar sólo alguno, el Dr. Schreck, alias de la Muerte en **Dr. Terror** (**Dr. Terror's House of Horrors**, 1964), o el cirujano empeñado en restaurar el rostro de su novia en **Corrupción** (**Corruption**, 1968)- suscitan nuestra admiración y simpatía por su fascinante complejidad y su inteligente sobriedad. El fue, en palabras de un crítico francés, *"el actor luciferiano por excelencia"*.

Su carrera cinematográfica fue, sin embargo, accidental y de muy tardío reconocimiento. Su ambición era triunfar en las tablas, pero tras unos comienzos poco halagüeños en pequeñas compañías de repertorio, en 1938 emigró a Estados Unidos, donde infructuosamente probó fortuna en Broadway. Mejor suerte tuvo en la radio, a la vez que, casualmente, gracias a su amistad con James Whale, debutó en Hollywood haciendo de doble de Louis Hayward en **La corona de hierro** (**The Man in the Iron Mask**, 1939). Pero esta nueva experiencia apenas tuvo continuidad y finalmente, desengañado de su aventura transoceánica, en 1941 volvió a las islas, enrolándose en varias compañías teatrales.





Dos épocas y dos formas de interpretar el terror: la de la Universal, *con Boris Karloff y Bela Lugosi como actores más importantes (izquierda), y la de la* Hammer, *representada sobre todo por Peter Cushing y Christopher Lee (derecha).*

*Christopher Lee, perfectamente reconocible en sus interpretaciones del conde Drácula, lo es menos en el rol de La Momia (**La momia**, Terence Fisher, 1959).*

En 1948 volvió a ser tentado por el cine al ser llamado por Lawrence Olivier para interpretar al relamido cortesano Osric en su versión de **Hamlet**. Entre 1951 y 1956 intervino en numerosas series de la televisión inglesa, ganando en 1955 un *Emmy* al mejor actor secundario por su brillante actuación en la versión de **1984** de Orwell. La popularidad así obtenida le permitió interpretar numerosas superproducciones americanas rodadas en Europa, como **Moulin Rouge** (1953), **El caballero negro** (**The Black Knight**, 1954) o **Alejandro el Magno** (**Alexander the Great**, 1955). Su vuelta al cine inglés, de la mano del exilado Joseph Losey (**Time without Pity**, 1956) no pasó inadvertida para los responsables de *Hammer*, que vieron en él la perfecta encarnación del doctor Frankenstein que estaban preparando. Así comenzaría su larga y fructífera colaboración con la firma inglesa, que le convertiría a su pesar en una de las figuras más prestigiosas del moderno cine de terror.

Más de cincuenta películas, la mayoría de terror o fantásticas, le consagraron internacionalmente, y le permitieron interpretar una gran variedad de personajes, especialmente escépticos científicos, cínicos aristócratas, fanáticos caza-vampiros o crueles inquisidores. Sin embargo, su nombre estará siempre asociado al Barón Frankenstein (al que dio vida en seis ocasiones), al obstinado rival de Drácula Van Helsing, al detective aficionado Sherlock Holmes (su papel preferido, que, además de en **El perro de Baskerville**, desempeñó en la pequeña pantalla en una popular serie de la BBC) y al bondadoso Dr. Who (inventor de una máquina del tiempo), personaje de ciencia-ficción transplantado al cine desde la televisón.

Gracias a su radical transformación del personaje de Drácula, pero también al hecho de haber dado vida a prácticamente todos los demás villanos clásicos del cine de terror (el monstruo de Frankenstein, la Momia, Jekyll & Hyde, Fu-Manchú, Rasputín, el conde Von Karstein, etc.), Christopher Lee fue la otra gran estrella que brilló con luz propia en el firmamento de la *Hammer*. Extraordinariamente alto, arrogante y atractivo, casi diabólico, su incomparable presencia física llenó las pantallas tanto o más que Cushing, obviando su innegable monolitismo y cierta tendencia al histrionismo. Meticuloso en la elección de sus papeles, sus minuciosas e inteligentes caracterizaciones de genio del Mal a lo Lugosi le convirtieron en el más popular de los actores del género del terror en las décadas de los años sesenta y setenta.

De origen italiano (su verdadero apellido es Carradini, aristocrática familia que asegura remontarse a la época de Carlomagno) este actor políglota (domina seis lenguas) nació en Londres en 1922 y estudió en Eton. Acabada la Segunda Guerra Mundial (fue piloto de la RAF) Lee decidió hacerse actor, simultaneando cortas intervenciones en el teatro, la ópera y la televisión con esporádicas apariciones, generalmente de comparsa, en numerosas películas británicas como **Hamlet** (1948), en donde se cruzó por vez primera con Cushing, **Tempestad sobre el Nilo** (**Storm over the Nile**, 1955) o **La batalla del Río de la Plata** (**The Battle of the River Plate**, 1956) y norteamericanas como **El hidalgo de los mares** (**Captain Horatio Hornblower**, 1951), **El temible burlón** (**The Crimson Pirate**, 1952), **Moulin Rouge** (1953), nuevo lugar de encuentro con su futura pareja, o **Moby**

Dick (1956). Cansado de interpretar ínfimos papeles sin lucimiento, en 1957 aceptó el papel de monstruo de Frankenstein que le brindara Fisher. Como él mismo razonó más tarde, *"me llamaron para interpretar a la Criatura a causa de mi estatura (1,88 m.) y mi peso (90 kg.)"*. Curiosamente, esa misma circunstancia le había impedido intervenir en más de una película, ya que la mayoría de estrellas británicas se negaban a aparecer junto a él. Pero esta larga experiencia de personajes sin apenas voz le había permitido desarrollar sus dotes mímicas, lo que favoreció grandemente su interpretación de la criatura creada por Mary Shelley. Una caracterización que, gracias al nuevo tratamiento temático y al maquillaje de Phil Leakey, supuso una considerable aproximación al espíritu del texto original, recuperando su horripilante y sufrida apariencia humana, lejos del aséptico y desmadejado autómata que inmortalizara Karloff.

Pero, con todo, no fue este personaje (que nunca más repetiría) el que le lanzó definitivamente, sino su personalísima versión del mítico vampiro creado por Stoker (que interpretaría, pese a sus reticencias iniciales, en más de diez ocasiones). Su gran acierto en esta histórica caracterización fue la transformación "física" y "moral" del personaje: perverso y feroz pero atrayente, y sobre todo con una dimensión sensual, erótica (ausente en la clásica interpretación de Lugosi), buscando una mayor verosimilitud en el comportamiento y motivaciones del maléfico conde transilvano, y retomando, e incluso acentuando, su aspecto de seductor, irreverente y agresivo héroe byroniano (alto, bien parecido, culto, autoritario, refinado, de exquisitos modales, impecablemente vestido, etc.), tan afín a la tradición gótica. *"Mi personal interpretación del conde Drácula -confesó Lee en 1975- estaba basada desde luego en la novela, que he leído una y otra vez (...). He tratado siempre de subrayar la soledad del Mal y sobre todo dejar claro que (...) el conde está poseído por un poder oculto que le domina (...). Por encima de todo, nunca he olvidado que Drácula era un caballero, un miembro de la aristocracia"*.

La pesada carga de tan reincidente personaje no consiguió, sin embargo, oscurecer o limitar la ascendente carrera de este inteligente actor británico, capacitado como nadie para dar vida a innumerables villanos del amplio espectro fantástico (dentro y fuera de *Hammer* y no sólo en producciones de habla inglesa, sino también en Alemania, Italia o España), sin renunciar por ello a seguir apareciendo en todo tipo de películas: bélicas, eróticas, históricas, *westerns*, catastrofistas, de aventuras, etc., destacando su inesperada vis cómica en varias comedias, como **La vida privada de Sherlock Holmes** (**The Private Life of Sherlock Holmes**, 1970), **Los tres mosqueteros** (**The Three Musketeers**, 1974), o **1941** (1979) a las órdenes, respectivamente, de Wilder, Lester y Spielberg. En suma, una digna y nada despreciable trayectoria a la que, a impulsos de sus ambiciosas exigencias artísticas (en 1972 creó su propia productora: *Charlemagne Films*), infundió su impronta personal.

*Drácula ha sido el personaje por antonomasia de Christopher Lee, personaje al que dotó de un refinado erotismo y de una sugerente ambigüedad (**Drácula, Príncipe de las Tinieblas**; Terence Fisher, 1965).*

Frenesí gótico

Otra baza importante en el éxito de *Hammer* fue su remodelación de los mitos góticos, llevada a cabo sobre todo por el imaginativo guionista Jimmy Sangster que, con apenas veinte años, escribió los films más crueles y frenéticos del cine británico. Formado en el estudio desde abajo (empezó como botones, luego fue claquetista y a los 19 años ascendió a ayudante de dirección) y entusiasta de la literatura fantástica (en especial la novela gótica en su vertiente más negra), pronto se inclinó por recrearla en el cine, sin renunciar a describir con pelos y señales su fulgurante estética de lo macabro y lo horrible, aderezada con generosas dosis de violencia y sexo. Curiosamente debutó adaptando una novela policíaca para el film de Losey **A Man on the Beach** (1956). Pero, aunque volvió a colaborar con el mismo director en **El criminal** (**The Criminal**, 1959) y firmó algún que otro guión de tema policíaco, su carrera se centró en el género de terror al servicio de la *Hammer*.

Su primer guión original fue **X the Unknown** (1956), mas su verdadera prueba de fuego sería **La maldición de Frankenstein**, que inició su apasionante período gótico, al servicio sobre todo de Fisher y de la pareja Cushing/Lee. En su drástica revisión del universo gótico que tanto amaba, se ocupó preferentemente de tres de sus más inolvidables mitos mayores: Frankenstein, Drácula y la Momia. Pero la amoralidad, el sadismo y la lujuria que impregna el resto de su obra -ejemplos: **The Man Who Could Cheat Death y Jack the Ripper** (1959), **Los caballeros del infierno** (**The Hellfire Club**, 1959) y **The Terror of the Tongs** (**El terror de los Tongs**, 1961) o **Lust for a Vampire** (1971), que dirigió personalmente- es un claro exponente de su firme voluntad de recreación de todo el movimiento literario en pleno (en especial Monk, Maturin, Shelley y sus epígonos Sheridan Le Fanu y Stoker), y supone más que otra cosa una meditada opción personal, derivada de una actitud netamente inglesa ante el horror.

El acercamiento de Sangster al texto de Mary Shelley, no excesivamente fiel en lo argumental, alteró radicalmente el enfoque *Universal*. Por un lado, la criatura recuperó su aspecto físico de fantasma, sombra o doble de su creador, y su patética entidad psicológica que regula el juego de sus reacciones. Dejó de ser un monstruo, que mata y aterroriza a sus víctimas como consecuencia de una maldad intrínseca de la que no puede desprenderse, para convertirse en el romántico y atormentado ser viviente que ideara la jovencísima escritora inglesa. Nadie mejor que Fisher -con el que Sangster trabajó estrechamente en este y otros guiones fundamentales de la serie- para explicar sucintamente tan decisivo cambio: *"Los críticos europeos coinciden en reconocer a los ingleses como maestros del horror. Es porque somos tímidos. La timidez alimenta las sombras y éstas alimentan a los vampiros. Los americanos son diferentes: son decididos y a su público no le gustan los fantasmas: prefieren los monstruos"*.

La "amoralidad, el sadismo y la lujuria" impregnan gran parte de la obra de Jimmy Sangster, guionista y alumno aventajado de Fisher. Arriba, ***Lust for a Vampire*** *(1971); derecha,* ***Los caballeros del Infierno*** *(1959).*

Primero como guionista y más tarde como realizador, Jimmy Sangster -junto a Fisher- contribuyó decisivamente a la creación de una nueva visión del mito de Frankenstein, muy alejada de la ofrecida por la Universal. *En la foto,* ***El horror de Frankenstein*** *(Jimmy Sangster, 1970).*

El orgullo irracional del monstruo de Whale, que le llevará a la destrucción, lo sustituyó por una lúcida y fatalista aceptación de la inevitable y tremendamente trágica realidad que aprisiona a la imperfecta y más bien repugnante criatura de Fisher. Su aniquilación, que en el film americano era necesaria para la normalización de la situación, responde en el inglés al cumplimiento fatal de una insensata e injusta sentencia, conclusión resueltamente inconformista propia de una ética avanzada, particularmente original con respecto a las concepciones cristianas del pecado. Pero hay todavía otra vertiente inédita en la personal interpretación del mito que hace Sangster. Me refiero al mayor énfasis en la figura del Doctor, el moderno Prometeo, en perjuicio de la criatura, cambio decisivo que no responde únicamente a oportunistas razones comerciales (imposibilidad de superar la clásica máscara que Karloff hizo célebre) sino que supone un intento de explicación progresista del mito. Este propósito queda bien patente en la primera secuela, **The Revenge of Frankenstein** (1958), en la que se diluye casi por completo la apariencia criminal y lunática del doctor, merecedora de los peores castigos, y en su lugar se resalta su generosidad, abnegación y rigor científico, por más que su desproporcionada ambición haga aflorar su crueldad y codicia innegables. La incredulidad y tozudez de sus condiscípulos contrasta con su avanzada visión de los hechos y la serenidad y justedad de sus decisiones. Como consecuencia, por primera vez el Barón escapa a su maldición, deja de ser el rival de Dios que hizo al hombre a su imagen y semejanza, y ya no es castigado, como sus antecesores, por su sacrílega audacia.

El segundo gran mito gótico resucitado por Sangster -el más convincente para un público moderno y el de mayor éxito de la *Hammer*- fue el paradigmático vampiro creado por Stoker, héroe trágico por excelencia, cuyas facetas sádica y donjuanesca acentuó considerablemente, recuperando su atrayente dandysmo y su perversa sensualidad. Se ha dicho que la escasez de medios obligó a prescindir de costosos efectos especiales (no hay transformaciones como en la novela) y a limitarse a un solo decorado: el castillo y sus alrededores (en realidad la casona sede del estudio y el bosque circundante). Pero las modificaciones impuestas por el guión, pese a no ajustarse demasiado al libro (al igual que hiciera la versión *Universal* protagonizada por Bela Lugosi), respetaron mucho más su espíritu, su dimensión alegórica e iniciática, haciendo hincapié en la significación profunda del vampirismo como *"manifiesta representación simbólica del erotismo"*. La exposición por vez primera y reiteradamente del beso-mordedura, con la consiguiente visión de los fálicos colmillos (*Universal* jamás los empleó), la profusión de empalamientos con estacas y otros instrumentos punzantes, la notable agresividad sexual de los vampiros de ambos sexos, son algunas de las novedades introducidas por Sangster, que remiten subrepticiamente al original, cuya transposición es siempre inteligente y expresiva. Como ejemplo de esto último puede citarse la quemazón producida en la frente y la mano de la mujer vampiro al contacto con el crucifijo de Van Helsing, equivalente a la penetración de la Hostia en la carne de Lucy, *"como si se tratara de un metal al rojo vivo"*, tan efectiva en el texto de Stoker.

Lo mismo que ocurrió con Frankenstein, cuyas siguientes secuelas ya no firmó Sangster -aunque posteriormente tratara, con escaso acierto, de revivir el mito en **El horror de Frankenstein** (**The Horror of Frankenstein**, 1970), dirigiéndolo personalmente-, el personaje de Drácula tampoco encontró continuidad en la pluma del joven guionista inglés. De las sucesivas secuelas de ambos mitos emprendidas por *Hammer* -cinco en cada caso- se encargaría en gran medida, oculto bajo el seudónimo de John Elder, el mismo productor y copropietario de *Hammer* Anthony Hinds, quien, además de controlar personalmente la financiación de los principales films de la casa hasta 1964, a partir de 1961 reemplazaría a Sangster, ante la negativa de éste a seguir escribiendo más guiones "góticos" (los últimos fueron **La Momia** y **Las novias de Drácula**) para dedicarse a una nueva etapa, psicológica, de la que me ocuparé más adelante.

Pese a su prometedor debut escribiendo **The Curse of the Werewolf** y **Kiss of the Vampire** (1964), Elder apenas aportó algo nuevo a los dos mitos centrales del universo *Hammer*, limitándose a banalidades y reiteraciones, dentro de una estructura bastante lineal y esquemática. Ninguna de sus siete versiones de ambos mitos -tres del primero: **Evil of Frankenstein** (1964), **Frankenstein Created Woman** y **Frankenstein and the Monster from Hell** (1973) y cuatro del segundo: **Drácula, Príncipe de las Tinieblas** (**Dracula, Prince of Darkness**, 1966), **Drácula vuelve de la tumba** (**Dracula Has Risen from the Grave**, 1968), **El poder de la sangre de Drácula** (**Taste the Blood of Dracula**, 1970) y **Las cicatrices de Drácula** (**Scars of Dracula**, 1970)- fueron especialmente afortunadas. Su interés como guionista que abrió nuevos cauces a la *Hammer* se centró más bien en otros mitos hasta entonces poco o nada frecuentados, como, aparte los anteriormente mencionados, **El fantasma de la Opera, The Reptile** y **The Mummy's Shroud** (1967). La transposición del mito vampírico en un insólito plano ocultista y orgiástico (**Kiss of the Vampire**), la desmesurada acentuación de la violencia y la crueldad hasta desembocar en el film quizás más sádico (y sadiano) de Fisher (**The Curse of the Werewolf**), o la introducción del metamorfismo de enigmática raíz oriental en un sustrato folklórico local netamente pagano (**The Reptile**), son algunos de los hallazgos que hay que anotar a su favor en la desigual carrera de Elder, mezcla a partes iguales de ambición y rutina.

Así como Elder vino a reemplazar a Sangster, dos nuevos directores ingresaron en 1962 en *Hammer*, con miras a una alternativa válida a Fisher. El australiano Don Sharp, llegado a Gran Bretaña al terminar la guerra, comenzó su carrera como actor, escribió varios guiones, realizó series para la televisión, documentales y cortometrajes para niños, antes de debutar como director con un film sobre *teenagers* (**Linda**, 1960). Sus comienzos en la *Hammer* (**Kiss of the Vampire**) fueron memorables, destacando el esplendor visual de numerosas secuencias (el baile de máscaras, plagiado luego lastimosamente por Polansky) y en especial el delirio poético del febril ataque de los murciélagos, curioso precedente de Hitchcock. Pero su obra posterior en la casa fue cada vez más decepcionante: **The Devil-Ship Pirates** (1964) y **Rasputin** (**Rasputin, the Mad Monk**, 1966), resultando incapaz de recoger la antorcha que Fisher pronto se vería

*John Elder, sustituto de Sangster en la elaboración de los guiones "góticos", no fue muy afortunado en el tratamiento de los dos mitos centrales de la Hammer (**Las cicatrices de Drácula**; Roy Ward Baker, 1970).*

Roy Baker fue uno de los directores de la generación que tomó el relevo a los Fisher, Sangster, Elder, etc. En la fotografía, ***Dr. Jekyll y su hermana Hyde*** *(Roy Baker, 1971).*

forzado a pasar. Algo similar ocurrió con el británico John Gilling, que aunque empezó su carrera en Hollywood como especialista (fue doble de Errol Flynn), pronto regresó a su país natal iniciando desde abajo (secretario de rodaje, ayudante de dirección) una sólida carrera de cineasta: a la vez guionista -a destacar **The Gorgon**- y director. Sus primeros pinitos como realizador en el campo fantástico -**The Gamma People** (1955), **La carne y el demonio** (**The Flesh and the Fiends**, 1959) y **Shadow of the Cat** (1960)- llamaron la atención de *Hammer*, que le puso a prueba en films menores de capa y espada antes de confiarle sus indiscutibles obras maestras **The Plague of the Zombies** y **The Reptile**, sabia alternancia de equívocas atmósferas obsesivas (pequeñas comunidades de Cornualles amenazadas por inexplicables plagas venidas de Oriente) con sutiles perversiones sexuales subyacentes (bestialismo y homosexualismo). La decepcionante **The Mummy's Shroud**, enésima variante del mito de la momia egipcia resucitada para vengarse, selló su colaboración con *Hammer*, aunque seguiría vinculado por unos años con el cine de terror, culminando su carrera en España (adonde se había retirado) con una endeble adaptación de una leyenda de Bécquer: **La cruz del diablo** (1975).

Para terminar con la inspiración gótica de la *Hammer* no conviene olvidar sus dos espléndidas y contrapuestas versiones del célebre relato de Stevenson sobre desdoblamiento de personalidad ni su serie vampírica independiente de Drácula. Ninguna de dichas adaptaciones de Stevenson fueron escritas por los especialistas Sangster o Elder. La primera -**Las dos caras del Dr. Jekyll**- escrita por un oscuro mercenario del estudio pero dirigida por Fisher, presentó notables diferencias con las anteriores. El dualismo fundamental adquiere un nuevo cariz fáustico: Jekyll es un anciano bondadoso y decrépito, mientras que Hyde es un apuesto joven, un desequilibrado con mal carácter, víctima ocasional de sus bajas pasiones, más bien que la encarnación del Mal. El giro fue todavía más espectacular en **Dr. Jekyll y su hermana Hyde** (**Dr. Jekyll & Sister Hyde**, 1971), escrita por Brian Clemens y dirigida por Roy Baker, ambos componentes de una segunda generación que trató de relevar a los habituales Sangster, Elder y Fisher durante la fase de declive de *Hammer*. Por primera vez se especula con la composición del brebaje motivo de los cambios: hormonas femeninas que provocan la transformación del científico en una hermosa e insaciable mujer, la incomparable Martine Beswick.

En cuanto al desigual y errático ciclo vampírico, tan brillantemente iniciado con la mencionada **Kiss of the Vampire**, su cota más alta la alcanzó la llamada *"trilogía Karstein"* basada más o menos libremente en la inmortal creación de Sheridan Le Fanu **Carmilla**. Escritas por Tudor Gates, y en cierta medida prolongación de aquella, su principal novedad residió en su mayor franqueza en la exposición del aspecto sexual del vampirismo, acentuando el lesbianismo de sus protagonistas hasta unos limites insospechados, más cercanos al cine fantástico-erótico-surrealista tipo Jean Rollin que a la cursi **Et mourir de plaisir**, de Vadim. La más fiel al texto original fue **The Vampire Lovers** (1970), pero la mejor tal vez sea **Lust for a Vampire**, dirigida por Sangster, quien supo sacar un excelente partido de la nueva permisividad en materia sexual, combinándola con su habitual humor negro. La serie se cerró con la dislocada **Twins of Evil** (**Drácula y las mellizas**, 1971), dirigida por John Hough, que ya nada tenía que ver con el relato de Le Fanu, y menos aún con Stoker, como sugería engañosamente el título español, remedando el mismo truco con que la *Hammer* trató de comercializar su mediocre versión de la leyenda de la condesa Bathory (**Countess Dracula**, 1971).

Demonios de la mente

Casi desde el mismo comienzo de su expansión a raíz de sus primeros éxitos con los mitos comprados a la *Universal*, *Hammer* tanteó nuevos caminos en su cada vez más amplia y ambiciosa estrategia de producción. El éxito de Hitchcock con **Psicosis** (**Psycho**, 1960) abrió los ojos a Sangster, quien, cansado de su etapa gótica, se consagró con mayor ahínco si cabe a este nuevo filón, tan poco explotado por la cinematografía británica y tan de moda durante los años sesenta y comienzos de la década siguiente. La primera (y posiblemente la mejor de todas) fue **El sabor del miedo** (**Taste of Fear**, 1961), espléndidamente fotografiada en blanco y negro por el prestigioso Douglas Slocombe y dirigida por Seth Holt, antiguo montador y productor asociado, adscrito como el anterior a los estudios Ealing, que por una década estuvo a sueldo de la *Hammer* hasta su prematura muerte durante el rodaje de **Sangre en la tumba de la Momia** (**Blood from the Mummy's Tomb**, 1971, terminada por Michael Carreras). Como en el resto de la serie, en **El sabor del miedo** abundaban las maquinaciones más alambicadas, los golpes de efecto más inesperados y teatrales, así como falaces sustituciones de personajes, espectrales apariciones como telón de fondo para turbios manejos, crímenes truculentos, pretendidas o simuladas enfermedades mentales, etc., todo ello a un ritmo vertiginoso y bajo la óptica de una aséptica intriga policíaca, descrita con una fría y cerebral precisión matemática, un tanto gratuita y a años luz del implacable e infalible mecanismo de relojería del film de Hitchcock.

La buena aceptación del film abrió el camino a lo que se llamó el *"terror psicológico"*, campo en que se turnaron Sangster y Elder dentro de la *Hammer*, y fuera de ella el escritor y guionista americano Robert Bloch, continuador a su manera de la serie que él mismo inspirara en sus jocosos trabajos granguiñolescos para William Castle y sus más "serios" films de *sketches* para una de las nuevas productoras inglesas rivales de *Hammer* en el género fantástico: la efímera *Amicus*, de Milton Subotsky y Max J. Rosenberg. Sangster escribió sucesivamente (y produjo) **Maniac** (1963), en la que debutó como director Michael Carreras; la trilogía de Freddie Francis -**El alucinante mundo de los Ashby** (**Paranoiac**, 1963), **Nightmare** (1964) e **Hysteria** (1965)-; **A merced del odio** (**The Nanny**, 1965) y **The Anniversary** (1968), de Seth Holt y Roy Baker respectivamente (ambos al servicio de Bette Davis); **Crescendo** (1970), de Alan Gibson; y finalmente concluyó la serie dirigiendo su propio guión **Fear in the Night** (1972), que supuso una vuelta algo más truculenta al mismo punto de partida.

Cartel francés de la película ***El sabor del miedo*** *(Seth Holt, 1961).*

Siguiendo los precedentes de Karl Freund y Mario Bava, Freddie Francis, operador británico que había alcanzado cierto renombre por su trabajo en **Los cuentos de Hoffmann (The Tales of Hoffmann**, 1951), **Moulin Rouge, Moby Dick,** y sobre todo **The Innocents (Suspense**, 1961), de Jack Clayton, se pasó a la dirección, eligiendo como aquellos el género de terror, en el que llegaría a especializarse. Tras su prometedor debut en la coproducción germanobritánica **Venganza (Vengeance**, 1962), nueva versión de la clásica novela de Curt Siodmak **Donovan's Brain**, *Hammer* le llamó para dirigir la anteriormente mencionada trilogía, rodando también para ellos **The Evil of Frankenstein** y **Drácula vuelve de la tumba**, secuelas que nada añadieron a sus modelos, salvo un tímido retorno al expresionismo de los años treinta que más bien propició el inicio de la decadencia y degradación de ambos mitos. Todavía bisoño en la realización, y demasiado supeditado a unos guiones cada vez más rígidos y rutinarios, su trabajo en la trilogía de "terror psicológico" fue escasamente brillante, en todo caso inferior a la solidez y ecléctica solvencia que adquiriría más tarde para *Amicus* con, por ejemplo, **Dr. Terror**, **La maldición de la calavera (The Skull**, 1965), **The Psychopath** (1966), **Torture Garden** (1967) o **Condenados de ultratumba (Tales from the Crypt**, 1972).

El mayor logro no imputable a Sangster fue posiblemente **Te espera la muerte, querida (Fanatic**, 1965), más que por su director, el anodino Silvio Narizzano, por su guionista, el excelente escritor americano Richard Matheson, llamado para la ocasión por *Hammer*, para quien escribiría poco después uno de sus más fundamentales títulos **The Devil Rides Out**, postrera y más refinada obra maestra de Terence Fisher (basada en la novela homónima de Dennis Wheatley sobre satanismo), que inició junto con la más popular pero muy inferior **La semilla del diablo (Rosemary's Baby**, 1968) la nueva ola de satanismo que a partir de entonces inundó el moderno cine de terror. Historia claustrofóbica sobre una maniática beata que trata de proteger a toda costa la supuesta virginidad de la novia de su hijo muerto en accidente, **Fanatic** mezcló sin pudor el estilo granguiñolesco de **¿Qué fue de Baby Jane? (What Ever Happened to Baby Jane?**, 1962) con el thriller psicológico a lo Sangster, trufado de reminiscencias góticas (los temas tan caros a Radcliffe, Lewis o Maturin de la "inocente perseguida" o las torturas físicas y morales de la represión en el "convento-prisión"), beneficiándose de las buenas actuaciones de la otra famosa estrella americana Tallulah Bankhead y la principiante Stephanie Powers.

Los últimos coletazos de tan efímera moda fueron realizados en comandita por una nueva tanda de directores y guionistas recién incorporados a la casa como refresco. El más representativo de esta segunda generación fue el realizador de origen húngaro Peter Sasdy, que se había dado a conocer previamente en la BBC (a destacar su impecable versión de **Cumbres borrascosas**). Llegado a la *Hammer*, a instancias de la productora Aida Young, para rodar **El poder de la sangre de Drácula**, su estancia no fue tan fructífera como cabía esperar. Tras la fallida **Countess Dracula**, su mejor y último trabajo para *Hammer* fue el notable *thriller* psicológico **Las manos del Destripador (Hands of the Ripper**, 1971), en el que un discípulo de Freud trata de aplicar el psicoanálisis a fin de curar los impulsos homicidas de la hija del célebre asesino de Whitechapel, poseída por el maligno espíritu de su padre. Luego su carrera seguiría otros derroteros.

***Las manos del destripador** (1971), la mejor película que Peter Sasdy dirigió para la* Hammer.

Menos interés tuvo...**Y después, sin parar, hasta el final** (**Straight on Till Morning**, 1972), de Peter Collinson, pese a contar con un excelente reparto encabezado por Rita Tushingham y Shane Briant, un nuevo valor del que la *Hammer* esperaba grandes cosas, pero que en esta ocasión sobreactuó su papel de sanguinario asesino psicótico. Más acertado estuvo el nuevo debutante Peter Sykes, que dirigió el último intento de terror psicológico de la *Hammer* **Demons of the Mind** (1972), sobre la maldición en forma de enfermedad hereditaria que gravita sobre una aristocrática familia bávara (atractiva variante de un ya manido tema: los pecados de los padres recaen fatalmente sobre su descendencia). Si Sasdy pudo ser considerado el más brillante director de la última etapa de la *Hammer*, Sykes fue, sin duda, el más profesional. Pero su carrera tampoco encontró adecuados cauces en la ya desfalleciente *Hammer*, para la que dirigió en 1976 **La monja poseída** (**To the Devil a Daughter**), verdadero canto de cisne de la revenida productora británica, incapaz de resistir por más tiempo la reñida competencia propiciada por el resurgir del cine de terror en las últimas décadas.

El don fatal de la belleza

Por si alguien albergara todavía alguna duda acerca de la preponderante filiación gótica de la *Hammer*, bastaría con examinar someramente su galería de heroínas para acabar de convencerse plenamente. Aunque es cierto que nunca contó con una estrella equiparable a la pareja Cushing/Lee, alguien que amenazara el indiscutible cetro del terror femenino que durante aquellos años ostentó Barbara Steele (que aun siendo inglesa trabajó sobre todo en Italia), *Hammer* no descuidó la participación de la mujer en sus películas. Con ligeras excepciones, las heroínas de sus películas (no siempre de primer rango) siguieron muy de cerca las pautas de la novela gótica, fuente de inspiración no sólo temática de casi todo su cine. En casi todas las películas *Hammer* se alternan o coexisten los dos modelos fundamentales de heroínas introducidos por la literatura romántica: la virginal, inocente y desvalida doncella perseguida, derivación de la *"Clarissa"* de Richardson convertida en víctima propiciatoria de los romances de Ann Radcliffe (sin olvidar la Antonia de *"El monje"* ni tampoco la *"Justine"* del Marqués de Sade) y la perversa, lujuriosa e insaciable mujer fatal, verdadera encarnación de Satán, al igual que la tentadora Matilde de la citada obra maestra de Lewis.

Valerie Leon, una de las bellezas mortales de ***Blood of the Mummy's Tomb*** *(Seth Holt, 1971).*

Las primeras representantes en la *Hammer* del más frágil eslabón de esta dialéctica de la persecución, tan vinculada a la novela gótica, fueron Hazel Court y Barbara Shelley. Modelo de alta costura (como la mayoría de *"chicas Hammer"*), Hazel Court tentó sin éxito Hollywood, para volver al cine británico, donde había debutado como *"chica de la Gainsborough"*. Cuando *Hammer* la solicitó para incorporar a la novia del barón, futura víctima de su infernal criatura, ya había intervenido en algunas películas del género terrorífico, como **Ghost Ship** (1952) y **The Devilgirl from Mars** (1954). Pero su paso por los estudios Bray fue efímero y tuvo que ser el americano Roger Corman el que la rescatara del olvido brindándole nuevos vehículos de terror como **La obsesión** (**The Premature Burial**, 1961), **The Raven** (1963) o **The Masque of the Red Death** (1964), donde sin apenas convicción se pasó al bando de las mujeres fatales, preludiando la ambivalencia de funciones (a la vez verdugo y víctima) dentro de una misma película que interpretaron Jacqueline Pierce en **The Reptile**, Susan Denberg en **Frankenstein Created Woman** o Valerie Leon en **Blood of the Mummy's Tomb**. Incorporada tardíamente al cine, la también ex-modelo Barbara Shelley se convirtió, como su tocaya y compatriota, en especialista del cine de terror, protagonizando interesantes películas de ese género -a destacar **Cat Girl** (1957), **La sangre del vampiro** (**Blood of the Vampire**, 1958) y sobre todo **The Shadow of the Cat**- antes de que la *Hammer* la incluyera en su "cuadra" de actrices, dado el escaso relieve de sus primeras ingenuas. Mojigata a veces, casi siempre recatada y precavida, también se mostró, sin embargo, capacitada para desplegar una gran sensualidad cuando era seducida por un vampiro (**Drácula, príncipe de las Tinieblas**) o cualquier otro "monstruo de maldad" (**Rasputín).**

Martine Beswick, una de las "femmes fatales" más representativas de la Hammer. *En la fotografía, en la película* ***Mujeres prehistóricas*** *(Michael Carreras, 1968).*

Mayor proyección en sus roles de ingenuas (lo que no impidió su paso casi meteórico por *Hammer*) tuvieron Ivonne Furneaux, Veronica Carlson o Jacqueline Daniel. Pero, a raíz de **La dolce vita**, que rodó el mismo año que **La Momia**, la francesa retornó a su país natal. Y las británicas pronto desaparecieron de las pantallas pese a sus notables composiciones de "doncellas perseguidas" en **Drácula vuelve de la tumba, El cerebro de Frankenstein** (**Frankenstein Must Be Destroyed**, 1969) y **El horror de Frankenstein** (la primera) o **Kiss of the Vampire** y **The Reptile** (la segunda). El sino de estas atribuladas y frágiles ingenuas era explotar su belleza al máximo con vistas a empeños más ambiciosos, lo que pocas lograron. Los casos de la escocesa Caroline Munro, hoy olvidada pero en su tiempo muy promocionada, o la londinense Lesley-Ann Down, que llegó a protagonizar superproducciones americanas como **La esfinge** (**Sphinx**, 1981), son tan sólo excepciones que confirman la regla.

La "mujer fatal" corrió similar suerte, aunque la *Hammer* sacara sin duda mejor partido de ella. De belleza más voluptuosa, inquietante y singular (como respondiendo a la máxima de Poe: *"No hay belleza exquisita sin algo de extraño en las proporciones"*), la mayor presencia física de estas "heroínas del mal" se dejó notar allí donde aparecieron. Y si bien las prometedoras Isobel Black (la diabólica Tania, hija del jefe de la secta vampírica de **Kiss of the Vampire**) o Freda Jackson (la más osada de **Las novias de Drácula**) pronto desaparecieron sin dejar rastro, algunas como Martine Beswick, Kate O'Mara o Ingrid Pitt alcanzaron, al menos provisionalmente, un lugar prominente en el firmamento del terror cinematográfico. Nadie podrá olvidar fácilmente a la pérfida sirvienta del barón en **El horror de Frankenstein** o a la no menos intrigante ama de llaves de **The Vampire Lovers**, ambas incorporadas por la sensual O'Mara, ni tampoco a las sanguinarias Mircalla y Erzsebet Bathory que tan bien bordó la polaca Ingrid Petrov (rebautizada Pitt) en la película ulteriormente citada y en **Countess Dracula** respectivamente. Pero fue la bella y angulosa ex-modelo Martine Beswick la que más cerca estuvo de emular a su compatriota Barbara Steele como reina del terror. Su debut como *"chica Bond"* había sido espectacular pese a su brevedad -la gitana que se pelea con otra en **Desde Rusia con amor** (**From Russia with Love**, 1963)- lo que, unido a su aguerrida contumacia en **Operación Trueno** (**Thunderball**, 1965), indujo a Michael Carreras a contratarla para su serie "prehistórica", que tenía su precedente en ciertos films exóticos como **The Stranglers of Bombay**, **El terror de los Tongs, The Gorgon** o **La diosa de fuego** (**She**, 1965). El inquieto productor, que unos años antes hacía sus pinitos como director (**Maniac**) y/o guionista bajo el seudónimo de Henry Younger (**The Curse of the Mummy's Tomb**, 1964), inició la serie escribiendo **Hace un millón de años** (**One Million Years B.C.**, 1966), *remake* del clásico norteamericano que, dirigido por Don Chaffey, supuso el encuentro con *Hammer* del genial mago de la animación Ray Harryhausen. Aunque la protagonista fue la entonces en pleno apogeo Raquel Welch, la aparición de Beswick fue una auténtica revelación, creando un nuevo tipo de mujer fatal de resonancias mitológicas (amazonas, valquirias, etc.) que ella inmortalizaría como ninguna en **Mujeres prehistóricas** (**Slave Girls**, 1968), escrita, dirigida y producida por Carreras. Otros títulos más descaradamente *nudies* -como **The Viking Queen** (1967), **Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra** (**When Dinosaurs Ruled the Earth**, 1970)

o **Criaturas olvidadas del Mundo** (**Creatures the World Forgot**, 1971)- trataron de potenciar nuevas bellezas guerreras (aparte la ya famosa Ursula Andress) como las morenas Carita y Julie Ege o las rubias Victoria Vetri (australiana), Olinka Berova (yugoslava) y Edina Ronay, mas ninguna logró superar a Beswick, cuya genial interpretación en **El Dr. Jekyll y su hermana Hyde** la convirtió en la estrella de mayor proyección de la *Hammer*. Lástima que la desaparición de la productora unos años después frustrara tan prometedora carrera.

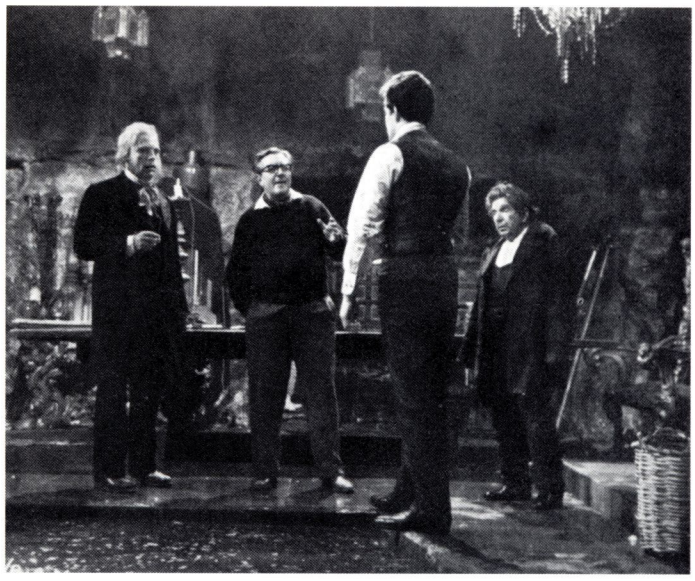
La última incorporación femenina a *Hammer* fue curiosamente la alemana Nastassia Kinski, recién descubierta por Win Wenders y todavía lejos de su gran proyección internacional. Coproducida con Alemania, **La monja poseída** fue la postrera aventura de la firma británica, cuyo final se veía venir tras sus últimas vicisitudes y las deserciones de algunos de sus fundadores. En efecto, Anthony Hinds abandonó la casa en 1969, coincidiendo con la venta de los estudios Bray (desde entonces se utilizarían los de Elstree y Pinewood, por imperativo de sus socios *Rank* y *EMI*). Y Michael Carreras, que diez años antes había tratado de emanciparse creando su propia productora *Capricorn Productions*, se convertía en 1971 en jefe de producción de *Hammer* y al año siguiente se hacía con el control de la compañía comprando a su padre el resto de acciones. En adelante la mítica productora pionera del terror británico se concentraría, en asociación con *ABC* (*EMI*), en la producción de series domésticas para la televisión. Era el final de su prolongado liderazgo en el género terrorífico.

Las "bellezas guerreras" protagonizarían la última etapa de la Hammer. *En la fotografía, Carita, una de las postreras incorporaciones femeninas a la productora inglesa. En la fotografía,* ***The Viking Queen*** *(Don Chaffey, 1967).*

Terence Fisher, revisitador de mitos

Jesús ANGULO

revancha de Frankenstein *(1957).*



Terence Fisher dando instrucciones a algunos de los intérpretes durante una pausa del rodaje de ***El fantasma de la Opera*** *(1961).*

El realizador británico Terence Fisher, que revolucionó el cine fantástico (o más concretamente, el de terror) desde los últimos años cincuenta hasta los primeros setenta; que recuperó en unos casos, y dignificó en otros, los grandes temas y mitos del género; que supone un nexo histórico imprescindible entre la Edad de Oro de la *Universal* y el actual renacimiento del fantástico, hoy yace mayoritariamente olvidado por los devoradores de Freddys y demás descendientes de lo que fue una nueva forma de entender el género. Cuando muchas de sus apuestas, radicalmente osadas para aquellos años, han sido trufadas desde la pasada década de efectismos u orgías violentas gratuitas, no vendría mal recordar que fue este hombre, de aspecto físico anodino, el primero en modelar a sus terroríficos monstruos a base de carne, sangre y sexo. Sus amenazadoras criaturas nos hacían temblar porque se parecían más a nosotros, estaban hechas de nuestra sangre y nuestros propios deseos. Fisher no es uno de los grandes genios de la historia del cine, pero tampoco un gris especialista en asustar. El cine fantástico, sin ninguna duda el de más calado popular de todos los géneros cinematográficos, suele ser tratado con cierto desdén por algunos de los más sesudos críticos. También de este desdén ha sufrido Fisher y es hora de colocarlo en su lugar.

Hablar de Fisher lleva, invariablemente, a hablar de una modesta productora inglesa, la *Hammer*, para la que realizó la mayor parte de sus películas. En otras páginas de este mismo número se analizan detenidamente la historia y peripecias de la *Hammer* y de las más importantes figuras que trabajaron a su servicio, desde los paradigmáticos actores Christopher Lee y Peter Cushing hasta toda una serie de técnicos fijos de la casa, por lo que obviaré, en lo posible, las interdependencias de Fisher con todos ellos. Igualmente queda fuera de este trabajo el profundizar en el análisis de los diversos mitos del fantástico que poblaron el particular mundo fisheriano, por lo que me limitaré a los aspectos, y podremos ver que son numerosos, en los que Fisher muestra su capacidad innovadora. Para terminar estas aclaraciones preliminares, debo señalar que, si bien la obra de Fisher supera los cincuenta largometrajes, me detendré especialmente en los últimos veintitrés, dirigidos entre 1957 y 1973 (1).

Antes de convertirse en Fisher

Nacido en Maida Vale el 23 de febrero de 1904, la muerte de su padre, cuando sólo contaba cuatro años, hace que sea educado por sus abuelos, bajo la rígida moral victoriana, a la que años más tarde fustigará incesantemente con su cine. Su madre decide enviarle a los dieciséis años a una academia militar, con el objetivo de convertirle en marino. Tras acabar sus estudios se embarca durante dos años en el "Conway", en el que recorre mares y puertos de todo el mundo, llegando a contramaestre. Pero acabado este período, el joven Fisher ya se ha dado perfecta cuenta de que no es la marina la pasión de su vida. En los años siguientes trabaja como un gris empleado en una tienda de tejidos, en la que acaba como escaparatista. Este primer, y modesto, contacto con la puesta en escena, coincide con el comienzo de su atracción hacia el cine, por lo que decide convertirse en montador.

Su colaboración con el cine comienza en 1933, contratado por Michael Balcon, en modestos puestos, siendo su primer trabajo en **Falling for You**, una comedia de Jack Hulbert y Robert Stevenson. Pasando por tercer asistente de realización y ayudante de montaje, debuta como montador en 1936. Como tal, trabaja en veinte filmes hasta el año 1947, en el que monta **The Master of Bankdam**, de Walter Forde, lo que le exime de participar en la IIª Guerra Mundial. Ese mismo año asiste a un curso de realización organizado por la productora *Rank*, tras el que debuta como realizador con tres mediometrajes: **Colonel Bogey** (1947), **To the Public Danger** (1948) y **A Song of Tomorrow** (1948).

Terence Fisher y Heather Sears durante el rodaje de ***El fantasma de la Opera*** *(1961).*

En 1948, *Gainsborough Films* le encarga su primer largometraje, **Portrait from Life**, un melodrama en torno a una joven amnésica (la hoy realizadora Mai Zetterling, en una notable interpretación), que ha ido a parar a un campo de deportados en Alemania tras desaparecer durante la IIª Guerra Mundial. Años después, el propio Fisher declararía (2) que era ésta una de sus películas preferidas de su primera etapa: *"Pude concretar en ella algunas de mis ideas, en particular las correspondencias entre la realidad y el fantástico. Intenté dar a esta historia de encuesta policíaca un cierto aire onírico"*. Para la misma productora realiza una discreta comedia en *sketchs*, **Marry Me!** (1949) y, co-dirigidas con Anthony Darnsborough, **The Astonished Heart** (1950) y **So Long at the Fair** (**Extraño suceso**, 1950). El primero de sus trabajos con Darnsborough es una no demasiado afortunada traslación a la pantalla de una comedia, de gran éxito en Londres, de Noel Coward, a su vez protagonista, junto con Margaret Leighton. Más interés tiene su segundo trabajo en común. Respaldados por un desahogado presupuesto, ambos realizadores consiguen, a partir de un pulso casi hitchcockiano, sacar adelante con brillantez una historia de misterio y desapariciones, muy bien ambientada en el París de finales del siglo pasado, protagonizada por Jean Simmons y Dirk Bogarde. En 1951 la productora *New World* le encarga una película policíaca, **Home to Danger**, que realiza sin convicción y con resultados poco afortunados.

Ese mismo año la productora *Hammer*, a la que definitivamente quedará unida la carrera de Fisher, le propone un contrato, que comenzará con la realización de una serie de filmes, coproducidos por la *Lippert*, una productora americana de series B, con la que mantenía una relación por la que las películas de cada una de ellas eran distribuidas por la otra al otro lado del Atlántico. Esta colaboración comienza con **The Last Page** (**Chantaje criminal**, 1952), a partir de una acertada adaptación de Frederick Knott de la novela de James Hadley Chasse, con un brillante reparto que encabeza George Brent. Forma parte de esta época, junto a películas de escaso interés (**Wings of Danger** -1952-, **Mantrap** -1953- y **The Gambler and the Lady** -1953-), **Stolen Face** (1952), donde ya aparece una de las constantes temáticas del futuro Fisher. El protagonista es un cirujano que, mediante operaciones plásticas, pretende alterar la sicología de sus pacientes femeninas. En este doctor Bishop (interpretado por Paul Henreid) ya está presente el científico cuyas ideas, rechazadas por su entorno social, le llevan a la soledad en su enfrentamiento contra los valores dominantes (los futuros doctores Frankenstein, Jekyll o Bonner, protagonista éste de **The Man who Could Cheat Death**).

En 1953, Fisher realiza dos curiosas películas, adscritas al género de ciencia-ficción, que volverá a tocar años más tarde en su época más reconocida. En la primera de ellas, **Four-Sided Triangle**, vuelve a aparecer la figura de un doctor que centra sus trabajos en experimentaciones heterodoxas. Esta vez el doctor Harvey trata de reproducir seres idénticos a un modelo original. Al hilo de una historia, un tanto simplista, de amores no correspondidos, el doctor Harvey crea un doble de la joven Lena, con resultados que se vuelven contra sus propósitos iniciales. Finalmente, creador y criatura perecerán, víctimas de un incendio. Junto a la citada **Portrait of Life**, es de la que mejores recuerdos guardaba Fisher de su primera época: *"Había muchos errores en el guión y en la realización, pero, a pesar suyo, creo que el resultado final no carecía de interés y que el film estaba algo avanzado sobre su época"* (3). Con **Spaceways**, mezcla la intriga policíaca con la más pura ciencia-ficción,

incluyendo el espionaje y los viajes de cohetes tripulados al espacio. Si la anterior estaba basada en la novela de William Temple, **Spaceways** parte de un serial radiofónico y se resiente sensiblemente del bajo presupuesto, que impide la utilización de los más elementales efectos especiales. Sin embargo, el suspense de sus últimos minutos recuerda, por su planificación, el dominio de la mesa de montaje que Fisher había adquirido en sus años de aprendizaje.

A un febril ritmo de cuatro o cinco películas por año, de 1953 a 1955 realiza una docena de películas más, entre las que abundan las de tema policíaco. Stéphane Bourgoin (4) destaca de entre su filmografía de esos años **Face the Music**, adaptación de una novela policíaca de Ernest Borneman, bien ambientada en la vida nocturna de un club de jazz; **Murder by Proxy**, donde logra mantener una buena atmósfera a lo largo de todo el film, con diálogos convincentes, trasladando la acción del Chicago original de la novela de Hellen Nielsen a Londres; y **The Last Man to Hang?**, donde el suspense del proceso en el que se basa el film está muy bien llevado. Algunos de sus títulos de esos años fueron realizados fuera de la *Hammer*. Es el caso de dos películas que el productor Francis Searle le encargó para *Act Film*. Se trata de un intento de crear una serie de films policíacos con personajes fijos: el periodista Mike Billings, su amiga Jenny y el inspector Corcoran. **Final Apointment** y **Stolen Assignement**, esos son los títulos, se quedaron entre lo más gris de Fisher. Sin embargo, a partir de esta experiencia, Fisher y Searle fundaron la productora *Delta Films*, que se saldó con una sola película, **Kill Me Tomorrow** (1956), un cruce de melodrama y film policíaco, cuyo escasamente atractivo guión hizo inútiles los buenos oficios del realizador, al tiempo que dio al traste con la empresa.

Una nueva forma de mostrar el terror

Cuando en 1957 la *Hammer* encargó a su fiel Terence Fisher la recuperación del mito del doctor Frankenstein y su Criatura, nadie pensaba que el resultado sería un éxito de las proporciones que alcanzó **La maldición de Frankenstein**. Este éxito marcó la futura carrera del realizador que, encasillado dentro del cine de terror, supo, sin embargo, mantener intacta toda su capacidad innovadora dentro del género, dejándose en muy escasas ocasiones llevar por la inercia y conformando, película tras película, una estética tan personal como rica en matices. Fisher, al frente de un equipo al que sin duda debe parte de sus logros, creó un universo, formado casi por dos docenas de filmes, que conmovió al cine fantástico.

Peter Cushing y Christopher Lee en ***La maldición de Frankenstein*** *(1956).*

Si, como escribió Gérard Lenne, *"el cine no crea mitos nuevos, porque no hay mitos nuevos. No hay más que mitos antiguos bajo formas nuevas"* (5), esto sería perfectamente aplicable al mundo que Fisher trasladó a la pantalla desde su primer Frankenstein. Hay que dejar claro, no obstante, que Fisher casi nunca eligió sus argumentos, y de ello se quejó en alguna entrevista. Pero, de una forma u otra, lo cierto es que sus grandes películas parten, en la mayor parte de los casos, de mitos o temas ya trasladados anteriormente a la pantalla y todos ellos rastreables hasta sus orígenes literarios o mitológicos. Cuando abordan **La maldición de Frankenstein**, Fisher y su equipo encuentran que el cine de terror está casi en el olvido y sólo quedan de él poco más que los recuerdos de la memorable época dorada de la *Universal*. Es por eso que, lejos de mimetizar aquel cine, la obra de Fisher pretende trastocar viejas normas y plantear una nueva mirada sobre el género. Como partida, Fisher y sus guionistas se inspiran más en las fuentes literarias originales, recuperando algunos de los valores que les habían sido hurtados: erotismo, ambigüedad ética, violencia, crítica a unas cerradas convenciones sociales, cierta mirada nostálgica a una estética en decadencia...

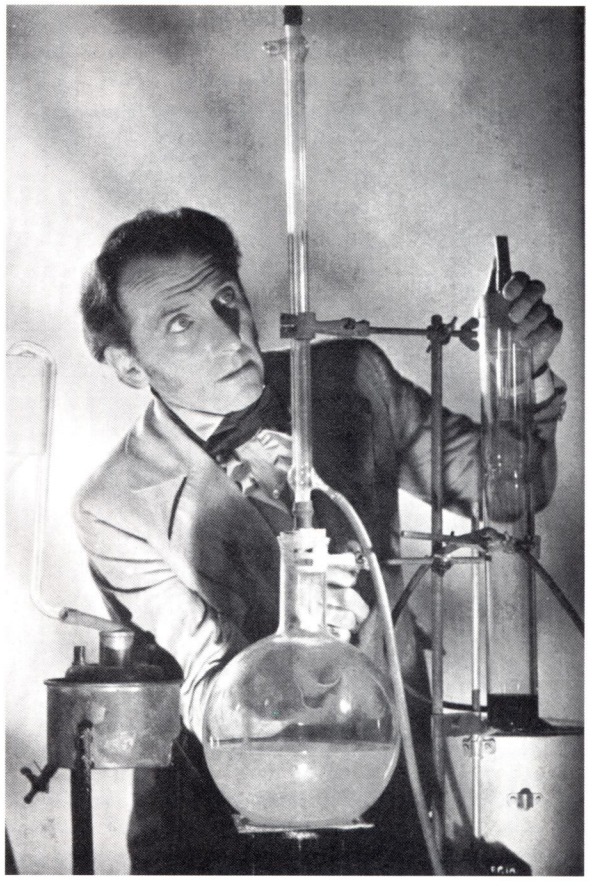
Muchas veces se ha descrito el cine de Fisher como una serie de dualidades enfrentadas (Bien/Mal, Belleza/Fealdad, Racionalidad/Instinto...). No se puede compartir tan simplista visión si uno se fija en sus personajes, siempre atormentados, poseídos por una doble atracción-repulsión que les convierte en seres ambiguos por naturaleza. Una ambigüedad que se nos muestra en la negativa a identificar al monstruo de turno con un ser físicamente repulsivo (Drácula, Mr. Hyde...); en la presentación del "salvador" como un obseso defensor del orden, tan sediento de sangre como el monstruo al que persigue (Van Helsing es paradigmático); en el sufrimiento de ese monstruo eternamente perseguido y marginado (Drácula, de nuevo; la Criatura del doctor Frankenstein; Leon, el Hombre Lobo; la Momia...); en el más que cuestionable final feliz, siempre cargado de un poso amargo que nos hace a menudo identificar al monstruo masacrado con la noble fiera abatida por sofisticados fusiles de repetición... Paralelamente, estos personajes son más humanos, por lo tanto ambiguos y, consecuentemente, cargados de sexualidad. Para la puritana sociedad inglesa no dejó de ser una provocación la explicitación del sexo que lleva consigo el cine de Fisher. El terror se asocia al sexo y la belleza encubre, en ocasiones, la monstruosidad (en **The Gorgon** esto se explicita de una manera extrema). Mujeres impacientes mojan con el sudor de su deseo el lecho en el que esperan que los fálicos colmillos de Drácula les penetren la garganta. Pero también la salvadora (?) estaca penetra su carne perpleja. El sexo toma partido por el *Mal*, que resulta así dignificado. La mordedura del vampiro carga los cuerpos aletargados con una sexualidad impaciente; hasta la presencia de la cruz provoca en los poseídos jadeos equívocos. Fisher defiende la amoralidad de su cine frente a una sociedad cargada de prejuicios y orejeras y ello hizo que esporádicamente se alzasen voces contra sus películas e incluso tuviese problemas con la censura. Aunque hoy resulte paradójico, cuando más arreciaban esas voces fue a la hora de criticar su excesiva violencia. En palabras de Román Gubern: *"Si el cine de terror de la* Universal *era un cine con aire romántico o el de la* Hammer *un intento de renovación del género, ahora nos encontramos con una serie de películas en las que prima, sobre todo, lo directo, lo agresivo. Sobre el misterio prima el terror más brutal: no hay ya aristocráticos vampiros, sino asesinos sádicos. El refinamiento se ha convertido en crueldad"* (6). Fue a ese refinamiento, a esos aristocráticos vampiros a los que se tachó en su día de excesivamente violentos. Pero hurtar la violencia a sus películas

Barbara Shelley: de la deslumbrante belleza a la extrema fealdad que muestra al transformarse en la Gorgona. En cualquiera de sus dos formas, resulta difícil resistirse a su visión...

hubiera supuesto convertirlas en lo contrario de lo que pretendía este cineasta que calificaba de "melodramas" los grandes títulos de la *Universal*. Sin embargo, Fisher nunca se recreó en la violencia, sino que la consideró un elemento indispensable de su cine. Un cine en el que, de nuevo en palabras de Gérard Lenne, *"de film en film nos encontramos el mismo personaje perseguido por una fatalidad que toma la forma, ya no de una fatalidad abstracta, sino de la maldad de sus semejantes"* (7). ¿Puede reprocharse al tigre acorralado que lance su zarpazo? Esta postura hipócrita es la que el cine de Fisher rechaza y para ello la mayor parte de sus filmes nos sitúan en la Inglaterra victoriana, una época en la que hay un mundo en quiebra (la vieja nobleza que ve cómo sus prebendas se le escurren de entre los dedos) y otro que emerge (la burguesía, cargada de racionalismo). Para Fisher no hay buenos y malos en esa lucha. Ninguno de los contendientes sale bien parado.

Pero a todo esto había que darle forma, y es ahí donde la mano de Fisher se torna más segura. **La maldición de Frankenstein** es la primera película en la que utiliza el color, un elemento esencial en la estética fisheriana. Su *technicolor* acentúa los contrastes de cada toma, planificada siempre teniéndolo como un instrumento indispensable. Gracias a él la cadavérica palidez del conde Drácula y su cohorte contrasta más con los personajes "libres", su gran capa negra invade el cuadro con su aparición, los decorados se tornan más angustiosos, la violencia se exacerba y aparece la sangre, hasta entonces camuflada en el blanco y negro de las versiones clásicas. Esa sangre es uno de los más logrados hallazgos de Fisher. Desde entonces no cesará de brotar, a veces, es cierto, en demasía, a lo largo del género. La sangre, en Fisher, reclama su derecho a la existencia y es, a la vez, portadora de vida y muerte (de nuevo, la ambigüedad). Enmarquemos todo lo dicho en unos decorados barrocos, en los que clasicismo e influencias del gótico son elementos comunes, y nos encontraremos ante el más consecuente envoltorio que Fisher hubiera podido dar a su cine. Los decorados eran cuidados al detalle, estaban ahí no como telón de fondo, sino como elemento idóneo en el que sus personajes se mueven amenazantes o amenazados. Cada personaje tiene su territorio, que supone a la vez el peligro para el "otro", y como tales están diseñados. El castillo de Drácula se opone a la acogedora taberna del pueblo, como la mansión de los Baskerville protege del amenazante páramo. Y en ellos el color se dulcifica o se muestra brillante o violento. Todo ello se completa con una puesta en escena austera, como sus movimientos de cámara, con una especial relevancia de los objetos, cargados de simbolismo (un crucifijo, un escalpelo, tubos de ensayo conteniendo líquidos de colores vivos, un cuadro...).

A la hora de coger la cámara, Fisher renuncia a todo tipo de efectismos. Se niega a usar el *zoom*, al que califica de *"truco"* y opta por inquietantes *travellings* que deambulan por desiertos decorados. Usa de la profundidad de campo como elemento multiplicador de matices en cada encuadre. Rehúye el plano/contraplano para incluir a todos sus personajes en el cuadro, de forma que la amenaza siempre está ante nuestros ojos. Así no hay lugar para la sorpresa. Todo está anunciado a partir de una sabia planificación que elude los sustos para crear inquietud, una inquietud basada en una cuidadosa puesta en escena, colores luminosos, una música, como pocas veces, puesta al servicio de la acción... Los movimientos de la cámara están en Fisher siempre supeditados a los movimientos de los personajes por el



Fotograma y cartel anunciador de ***La maldición de Frankenstein*** *(1957), con Peter Cushing en su primera interpretación del doctor Frankenstein.*

decorado y, en ocasiones, eran decididos durante el propio rodaje. Se muestra reticente al uso del *flash-back* y en cambio, son numerosas las películas que comienzan con un breve prólogo. De su larga experiencia como montador, deduce la teoría de que el montaje se empieza a realizar desde la cámara, lo que hace que sus historias sigan siempre un desarrollo lineal. Todo en Fisher está medido. Nada es dejado al azar.

Aunque sólo sea breve y atropelladamente, no puedo dejar de citar una docena de nombres que resultan inseparables de los logros del cine de Fisher. Nombres que se repiten una y otra vez en su filmografía. No es necesario insistir en la importancia de los rostros de Peter Cushing y Christopher Lee, enfrentados y complementarios a la vez en las series de Frankenstein y Drácula, en **La momia**, en el primero de los dos films dedicados a las aventuras de Sherlock Holmes (en el segundo el propio Lee sustituirá a Cushing en el papel protagonista)..., pero tampoco habría que olvidar a Thorley Walter, un secundario de lujo, que acaparó los más socarrones papeles fisherianos (apenas se resalta la importancia del humor como elemento estabilizador en el cine de Fisher), inseparable ya del entrañable personaje del doctor Watson. Jimmy Sangster, más tarde realizador él mismo, firmó muchos de los mejores guiones con los que Fisher contó en su carrera, desde sus tres **Dráculas** hasta las dos primeras entregas de **Frankenstein**, pasando por **La momia** y **The Man Who Could Cheat Death**. Su otro asiduo guionista, John Elder, firmaría, junto a los guiones de los dos más flojos **Frankenstein**, **El fantasma de la Opera** y, sobre todo, **The Curse of the Werewolf**. Sus dos más fieles directores de fotografía, Jack Asher y Arthur Grant, supusieron dos períodos, cronológicamente diferenciados, de la etapa más importante del cine de Fisher. Asher fue el encargado de fotografiar los ocho primeros films de esa etapa y Grant no tuvo más que seguir su estela, aunque en ocasiones no consiguiese estar a la altura de su ilustre predecesor. En diez ocasiones, desde el primer **Frankenstein** y el primer **Drácula**, hasta la última realización de Fisher, James Bernard fue el encargado de subrayar la tensión y la angustia de los mejores filmes de Fisher con su música. Del período que analizaré a continuación, tan sólo en seis títulos (quizás, sin paliativos, los menos interesantes) faltó el nombre de Bernard Robinson como director artístico, creador de esos soberbios decorados góticos que incluyen misteriosas mansiones, frenéticos laboratorios, humeantes tabernas... Otro nombre inseparable del cine de Fisher es el de James Needs, su eterno encargado de montaje, labor ésta, es cierto, en la que el realizador poco dejaba desatado para el trabajo final en la mesa. Para cerrar esta imprescindible, aunque incompleta, relación habría que mencionar a Phil Lackery y Roy Ashton, sus maquilladores más asiduos. El primero fue el responsable del maquillaje en los tres primeros grandes éxitos de Fisher (los dos primeros **Frankenstein** y **Drácula**) y, a partir de ahí, Roy Ashton, uno de los más grandes dentro de su especialidad, fue el encargado de suplir con su enorme ingenio la falta de grandes presupuestos o sofisticados mecanismos, consiguiendo trabajos memorables como **La momia**, **Las dos caras del doctor Jekyll**, **The Curse of the Werewolf** y **The Gorgon**, entre otras.

Uno de los enfrentamientos a que Fisher sometió a Cushing y Lee: ***La momia*** *(1959). Arriba, Christopher Lee antes de convertirse en la Momia.*

La saga de Frankenstein

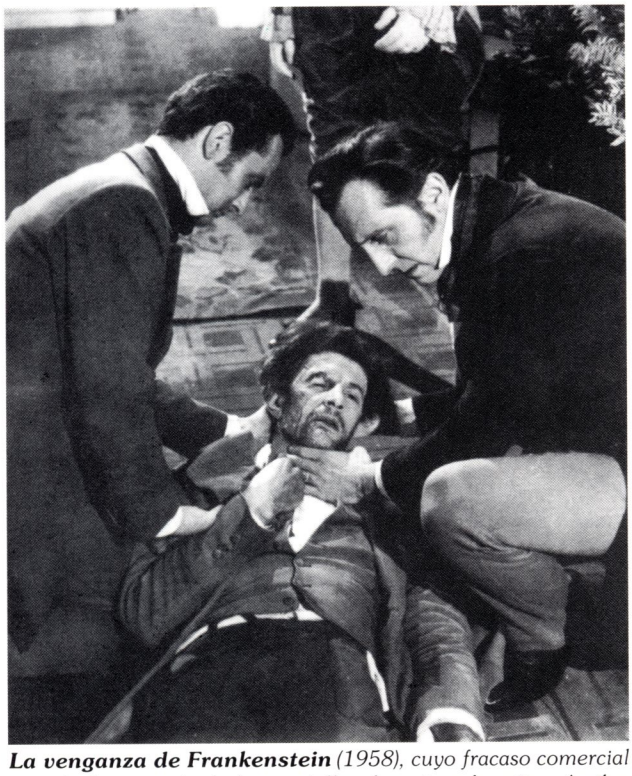
No es de extrañar que la *Hammer* pensara en el personaje de Mary Shelley para iniciar su nueva etapa de producción. La historia del barón y su Criatura contiene un buen número de mitos y temas que se han venido repitiendo a lo largo de la historia de la humanidad: Prometeo o la rebelión contra Dios, Edipo vuelto contra su padre, Fausto o la inmortalidad, la ciencia y su lucha contra los atavismos más conservadores, la Bestia fustigada por el simple hecho de ser diferente... Como queda dicho, Fisher y su guionista Jimmy Sangster, lejos de inspirarse para su película en las, por otro lado geniales, recreaciones de James Whale, fijan su atención directamente en las fuentes literarias, retomando la novela de Mary Shelley. Así, el barón Frankenstein será el absoluto protagonista de la serie, quedando siempre su Criatura reducida a un papel secundario. Fue éste el mito más utilizado por Fisher, que realiza cinco largometrajes con él como protagonista. Curiosamente los dos primeros representan su entrada en el fantástico, mientras los dos últimos representan su despedida del cine. A lo largo de la serie vemos cómo la figura del barón Frankenstein va alimentándose de las anteriores entregas. Las experiencias en cada una de ellas van modificando su forma de actuar, de forma que pasa de ser un científico idealista, aunque con fines muy claros, a convertirse en un ser sin escrúpulos al que sólo importan esos fines. En esta serie están contenidas las mejores interpretaciones de Peter Cushing, que se identifica con el barón como con ningún otro de sus personajes fisherianos. De hecho, durante el rodaje de alguna de las películas de la serie, Cushing visitaba periódicamente a su médico, para comentarle su relación con el personaje. La elección de los dos actores que todos identificamos hoy con el cine de Fisher tuvo motivaciones bien diferentes. Cushing, reconocido actor de teatro, se ofreció, y fue aceptado, para representar al barón, al conocer el proyecto. Lee fue, sin embargo, elegido para el papel de la Criatura por su físico, en concreto su estatura, algo que le había dificultado en más de una ocasión conseguir otros papeles.

La visión que Terence Fisher ofreció del personaje creado por Mary Shelley difería profundamente de la que, bajo el sello de la Universal, *James Whale había dirigido en 1931. Sobre estas líneas, Boris Karloff caracterizado como la Criatura de Frankenstein en el film de Whale; abajo,* ***La maldición de Frankenstein*** *(Fisher, 1956).*

El doctor Frankenstein representa al científico marginado por sus colegas, y por el conjunto de la sociedad, por sus avanzadas ideas sobre los transplantes y la posibilidad de recrear la vida misma. Esta idea, en un principio altruista, se va tornando en agresiva y asocial, a medida que recibe, a su vez, la agresividad de su entorno. Por su parte, sus criaturas son seres angustiados, cuya identidad mestiza provoca igualmente un rechazo social que les llevará a la violencia. En este punto se identifican con su creador, aunque su soledad adquiere tales raíces que no puede dejar de provocarnos ternura. La ambigüedad está, pues, servida. Uno de los posibles refugios a su marginación, subrayado como ya hemos dicho por Fisher, será la sexualidad, que ha de llevarles incluso a la violación. En cuanto a la creación de la criatura, Fisher, más fiel a las fuentes literarias, opta por figuras más humanas, con un maquillaje menos exagerado, que se reduce a las junturas quirúrgicas inevitables.

La maldición de Frankenstein (**The Curse of Frankenstein**, 1957), primera de la serie, muestra ya a un Frankenstein sensual (a los placeres del vino y la comida añade sus relaciones con su sirvienta, paralelas a su compromiso matrimonial con Elizabeth), completamente dedicado a la ciencia, que no dudará en asesinar a un viejo científico para trasplantar su cerebro al espléndido cuerpo de un criminal ajusticiado o en utilizar a su Criatura para desembarazarse de la incómoda sirvienta. La Criatura, por su parte, es víctima, no sólo de los experimentos del barón, sino también de los golpes -durante su pelea con el doctor Krempe, maestro de Frankenstein que piensa que éste ha llegado demasiado lejos- que le dañan el cerebro, haciendo renacer en él sus dormidos instintos asesinos. Tras su huida del laboratorio matará a un hombre en el bosque y, tras su "resurrección" (el doctor Krempe le había matado tras ese asesinato), también acabará con Justine, la sirvienta. Aunque Fisher rehúye la utilización del *flash-back*, dejando clara su opción por las historias lineales, esta película es toda ella un *flash-back*. Comienza con el doctor Frankenstein encerrado en una celda a la espera de la guillotina, contando su historia a un sacerdote. Pero el *flash-back* es de tales dimensiones que, estructuralmente, está más bien dentro de la tradición fisheriana de los prólogos, que tanto utilizará. El guión de Sangster no tiene fisuras y la música de Bernard y los decorados de Robinson se engarzan a la perfección en la cuidada puesta en escena de Fisher.

El éxito fulminante de esta primera entrega, hizo que la *Hammer* preparase inmediatamente una segunda, **La venganza de Frankenstein** (**The Revenge of Frankenstein**, 1958), cuyo fracaso comercial hizo que el personaje no fuese retomado hasta ocho años después. Con el mismo equipo que la anterior, **La venganza de Frankenstein** nos muestra en el habitual prólogo cómo el barón es conducido a la guillotina, que cae sin piedad sobre su cuello. Sin embargo, Frankenstein ha sobornado a verdugo y carcelero, y la cabeza que rueda es la del sacerdote que debía acompañarle en sus últimos momentos. Fisher comienza la película con uno de sus numerosos golpes de humor negro. No será el único de la película. Baste recordar al ladrón de cadáveres que cae, víctima de un infarto, a la tumba que acaba de excavar, o la imagen del doctor Frankenstein cortando el brazo de un ladrón. En esta ocasión, Frankenstein y su ayudante Hans transplantan el cerebro de Karl, deseoso de abandonar su deforme cuerpo, al cuerpo de un gigantesco asesino. La enternecedora escena de Karl, en su flamante cuerpo, quemando su viejo y deforme cadáver, en el laboratorio de Frankenstein, se salda con el estrangulamiento del portero cuando es sorprendido en tan comprometedora situación. En la pelea (total paralelismo con **La maldición de Frankenstein**), su cerebro golpeado ve nacer en él dormidos instintos asesinos que le llevan a violar y asesinar a una mujer. Su aparición, herido, en la elegante fiesta en la que se encuentra el barón, cayendo a sus pies y suplicando su ayuda, es conmovedora; el contraste entre la Criatura desesperada y los elegantes caballeros y damas, brutal. Conocido su verdadero nombre



La venganza de Frankenstein *(1958), cuyo fracaso comercial apartó al personaje de las pantallas durante ocho años. Arriba, dibujo para publicidad en prensa de dicha película.*

Peter Cushing y Thorley Walters en ***Frankenstein Created Woman*** *(1966).*

por las súplicas de la voz de Karl, Frankenstein es linchado, pero Hans, su ayudante, recupera su cerebro. Poco después aparece en Londres bajo otro nombre. Frankenstein está listo para actuar de nuevo. En esta segunda película de la serie, la Criatura adquiere una mayor dimensión, de forma que vivimos más cercanos sus sufrimientos. En todo caso, en **La venganza de Frankenstein** el propio Frankenstein sufrirá la venganza en su propia carne, y esto quedará grabado en su memoria. La película, que nada tiene que envidiar a la anterior en su perfecta planificación, se recrea en los detalles que subrayan el horror de la historia: en el laboratorio de Frankenstein podemos deleitarnos con ojos conservados en un recipiente, miembros amputados o un perfectamente conservado cerebro en su correspondiente tarro.

Tras ocho años de espera, Fisher vuelve a la carga con **Frankenstein Created Woman** (1966), para la que, en un principio, se pretendía contratar a la mismísima Brigitte Bardot, lo que, evidentemente, no se consiguió. El guión es en esta ocasión de John Elder (seudónimo bajo el que se escondía Anthony Hinds, uno de los dueños de la *Hammer*), lo que en absoluto beneficia a la película. A una mayor carga de sexualidad, Fisher añade una importante innovación temática: ahora no se trata de recomponer un cuerpo con un transplante cerebral, sino de una operación de transmigración. Es el alma de Hans la que toma posesión del cuerpo de Kristina. Algo doblemente irrespetuoso si tenemos en cuenta las pocas simpatías de Fisher hacia la religión. De hecho, la película muestra en su prólogo la ejecución del padre de Hans (que, entonces un niño, contempla aterrorizado la escena), cuyo último gesto consiste en una burla al sacerdote de turno, algo que apuntaba al truculento ajusticiamiento con el que empieza la película anterior. Al tiempo que Frankenstein prueba su teoría de que el alma permanece en el cuerpo más allá del momento de la muerte, mediante su propia hibernación durante una hora, Hans (han pasado unos años desde el prólogo) visita a su amiga Kristina, una joven víctima de las burlas de todo el pueblo por las marcas de nacimiento de su rostro. Asesinado el posadero, Hans es juzgado culpable y ajusticiado, una de las paradojas del film que hace correr al hijo la misma suerte que el padre. Kristina, desesperada, contempla la ejecución (nuevo guiño) y se suicida, ahogándose. Frankenstein recupera ambos cuerpos y, tras recomponer el rostro de Kristina, traslada a su cuerpo el alma de Hans. La utilización por Hans del ahora atractivo cuerpo de Kristina para su venganza de los auténticos asesinos del posadero está cargada de erotismo. La seducción lleva consigo la muerte, dando rienda suelta a una sexualidad explícita. Nueva paradoja, Kristina/Hans "vuelve" a suicidarse por el mismo procedimiento. Si bien **Frankenstein Created Woman** es, quizás, la más floja entrega de la serie, no es menos cierto que el pulso narrativo de Fisher, su cada vez más cuidada puesta en escena y los numerosos recursos irónicos utilizados salvan sobradamente el poco inspirado guión.

Frankenstein Must Be Destroyed (**El cerebro de Frankenstein**, 1969) es uno de los mejores films de toda la carrera de Fisher. Sus anteriores fracasos, su incesante lucha contra un entorno absolutamente hostil, han hecho del doctor Frankenstein un ser sin escrúpulos, al que cada vez importan menos los métodos que ha de utilizar para conseguir sus objetivos. El comienzo de la película está cargado de violencia. Frankenstein, al que la cámara únicamente enfoca las piernas en un lento y elegante *travelling*, camina con una caja en la mano. Escondido, hará rodar la cabeza de un incauto transeúnte con una pequeña hoz. A continuación, en un magnífico montaje paralelo cargado de suspense, la cámara nos muestra alternativamente los firmes pasos del doctor dirigiéndose a su laboratorio y a un simple ladronzuelo que intenta penetrar en su casa. El ruido de los pasos le hacen refugiarse en el laboratorio, cuyos extraños tubos de ensayo y los habituales despojos humanos hacen crecer su angustia. Los pasos son cada vez más cercanos. Finalmente la pelea se produce, y durante la misma la caja cae al suelo mostrando su preciado contenido, la cabeza recién cortada. El ladrón escapa y acude a avisar a la policía. Frankenstein, obligado a dejar su laboratorio y el cadáver con el que pensaba realizar su próximo experimento, se refugia en la pensión de Anna Spengler. El barón descubre que en el hospital donde trabaja el joven doctor Holst está internado, completamente loco, el doctor Brandt, cuyos avanzados trabajos sobre transplantes cerebrales siempre han producido el reconocimiento de Frankenstein. A partir de ahí, no duda en chantajear a Holst y Anna (sabe que aquél roba drogas del hospital), raptar a Brandt, que muere de un infarto, y más tarde al director del hospital para transpantarle el cerebro de Brandt. Con la misma sangre fría, viola a Anna en una escena que fue cortada de la versión inglesa. La violencia mantiene un *crescendo* difícil de superar. Cuando el cerebro de Brandt despierta en su nuevo cuerpo, desesperado pide ayuda a Anna que, asustada, le apuñala. Al conocer la agresión hacia su Criatura y la consiguiente huída, Frankenstein mata a Anna. En la espléndida secuencia final, en la casa de Brandt, convertida en una enorme antorcha, la desesperada Criatura dispara contra Holst y arrastra a Frankenstein a las llamas. Como en la ya lejana **Four-Sided Triangle**, creador y criatura perecen (?) en el fuego. Nuevamente el ser producto de los experimentos de Frankenstein se ve sumido en la desesperación de su falta de identidad. Es patética la escena en la que Brandt, enfundado en el cuerpo del profesor Richter, intenta explicar, desde detrás de un biombo, su situación a su mujer, horrorizada. Entre tanta violencia, Fisher encuentra resquicios para el humor. Humor negro en la escena en la que un indiscreto chorro de agua juega con el brazo del cadáver enterrado en el jardín. Humor socarrón, también, el que proviene de la figura del inspector Fritsch (Thorley Walters, en una chispeante interpretación que parece recrear su papel de doctor Watson).

Tras cuatro años de inactividad, Fisher dirige el que será su último film, **Frankenstein y el monstruo del Infierno** (**Frankenstein and the Monster from Hell**, 1973). Su despedida del cine no cuenta con los mejores medios. El declive de la *Hammer* ya ha comenzado y de sus primeros colaboradores sólo conserva a su montador, James Needs, y al músico James Bernard, que compone una banda deliberada y obsesivamente chirriante. El guión, un tanto confuso, está firmado de nuevo por John Elder. Ni la fotografía de Brian Probyn está a la altura de la de Asher, ni los decorados de Scott Mac Gregor tienen la fuerza de los de Robinson. No obstante todo ello, Fisher va más allá de tanta carencia con su dominio de la puesta en escena. En la última entrega dirigida por Fisher, el barón Frankenstein sigue siendo el hombre sin escrúpulos de **El cerebro de Frankenstein**. Ha conseguido sobrevivir al fuego, aunque sus manos quemadas son el precio que ha

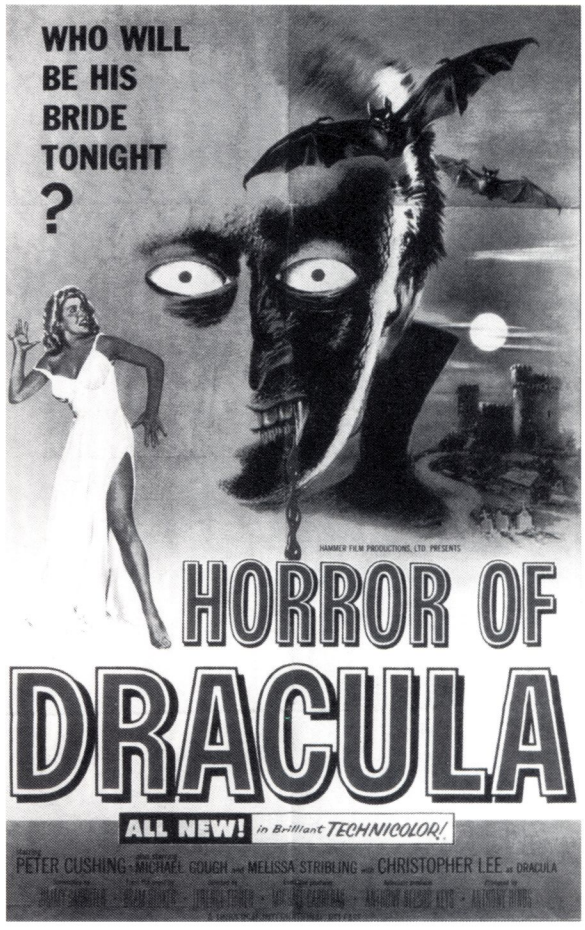
Dos de las versiones que Fisher realizó sobre el personaje de Frankenstein. Arriba, ***El cerebro de Frankenstein****, película caracterizada sobre todo por su extremada violencia. A la izquierda,* ***Frankenstein y el monstruo del Infierno*** *(1973), una "pesadilla asfixiante".*

tenido que pagar. Prosiguiendo su utilización de todo y todos para sus fines, chantajea al director del hospital para enfermos mentales, del que en realidad él es director en la sombra; induce al suicidio a uno de los internos para utilizar su cerebro... Al situar la acción casi exclusivamente en el interior del manicomio, la atmósfera adquiere un tono de pesadilla asfixiante. Todos los personajes conocen bien la angustia: Frankenstein, por sus manos, instrumentos indispensables para sus experimentos, quemadas; Simon Helder, que ha sido condenado a cinco años de encierro en el hospital por sus experimentos con cadáveres; Ange, que permanece muda desde que su padre, el director del hospital, intentó violarla años antes; de nuevo la Criatura, el cerebro de un músico encerrado en otro cuerpo, contemplando su propio cadáver; los internos, locos. Esa atmósfera nos muestra a un Frankenstein cada vez más obsesionado por sus fracasos, cada vez más carente de escrúpulos. Al final de la película Frankenstein está de nuevo dispuesto a elegir su próxima víctima, siempre fracasado, pero siempre indestructible. Pero para Fisher era el final del barón Frankenstein.

Un Drácula de carne y sangre

La consecuencia inmediata del éxito de **La maldición de Frankenstein**, junto con **La venganza de Frankenstein**, fue **Drácula** (1958). Contrariamente a Tod Browning, que se había basado para su película en la obra teatral inspirada en la novela de Bram Stoker, Fisher y el guionista Jimmy Sangster parten de la propia novela, aunque propiciando numerosos cambios argumentales. En la película, el conde Drácula pierde varios de los recursos con que le dotó Stoker: no puede soportar la luz del sol, cuya aparición en la novela simplemente eclipsaba sus poderes; es incapaz de convertirse en murciélago, lobo o, simplemente, evanescente neblina; desaparecen los gitanos, sus fieles servidores en el libro. Todo ello hace que el Drácula de Fisher se muestre más frágil, más humano. El rejuvenecimiento respecto a la novela contribuye a acentuar el erotismo de su figura, dejado de lado por Browning. La acción se desarrolla exclusivamente en Centroeuropa, olvidando el desplazamiento del conde a Inglaterra, tomado ya en la versión de Murnau (**Nosferatu**, 1922). El personaje de Jonathan Harker, que sobrevive en el libro, muere aquí a los pocos minutos de la película. A pesar de todo ello, el conde-vampiro recreado por Fisher es, en lo esencial, fiel al personaje de Stoker, un personaje que, con tan sólo unos minutos de presencia física en el film, lo llena todo con su presencia insinuada.

Drácula es, sin paliativos, la obra maestra de Fisher. En ella alcanzan su más perfecta expresión todas las características citadas de su cine. Sus sólidos decorados se desdoblan en dos mundos contrapuestos. En el pueblo se hacen más austeros, con una iluminación incierta, tamizada por el humo de la taberna, donde el miedo se refugia apiñado. En el castillo del conde reinan las formas góticas y los colores vivos roban espacio a las sombras. El desasosiego penetra en la cámara misma, que deambula inquietante por espacios abigarrados, en los que cada objeto está exactamente donde debe de estar, en una suma incesante de efectos simbólicos. Si en la mayor parte del metraje del film la presencia de Drácula es tan sólo sugerida, Fisher siempre nos muestra a su personaje sin truculencias, acentuando la fuerza dramática de sus apariciones. Le conocemos en lo alto de una escalera, lívido, con el rostro desencajado y los ojos aterroriza-



"Who will be his bride tonight?" ("¿Quién será su novia esta noche?"). ***Drácula*** *(1958): "un Drácula de carne y sangre". Arriba, cartel americano de la película; abajo, fotograma de la misma.*

Cartel francés de ***Las novias de Drácula*** *(1960).*

damente brillantes, envuelto en la prodigiosa música de James Bernard (*"Raramente la música habrá jugado un papel tal en la concepción de un film fantástico"*) (8). Contenidos o explicitados hasta el paroxismo, violencia y erotismo constituyen inseparables filos de esos colmillos que acarician antes de atacar. Su caliente aliento es el prólogo a la posesión. Mientras la mesiánica violencia de Van Helsing tan sólo busca la destrucción, la violencia de Drácula está alimentada de deseo. Desde que Harker destruye a su compañera, el conde no cesará hasta vampirizar a la prometida de Harker. Las víctimas del vampiro pasarán del terror inicial al placer irremediable. Drácula es un amante irrechazable. Cuando Mina vuelve a su casa acariciando el recuerdo de su contacto con él, descubrimos en su rostro el placer, que hubiera sido imposible encontrar antes en esta remilgada dama. ¡Qué diferencia entre la penetración de sus colmillos y la de la burda estaca de Harker y Van Helsing! Especialmente subversiva es la escena en la que Lucy ataca/seduce a su hermano en el cementerio. Todos los valores se trastocan para, finalmente, conseguir que cada espectador se sienta atraído por el imponente magnetismo de Drácula/Lee. Magnetismo que se hace extensivo a los propios movimientos de cámara que, desde el inicio del film cuando deambula por el castillo en compañía de Jonathan Harker, sólo se toma momentos de reposo cuando sale -y, evidentemente, no siempre- del territorio del conde. A pesar del bajo presupuesto, del que se quejó airadamente Christopher Lee, hay momentos impagables en los que el trabajo de maquillaje de Phil Lackery supera la falta de medios. Ahí está, para demostrarlo, la escena en la que la mujer vampiro se convierte en anciana tras serle clavada la estaca en el corazón y, sobre todo, la secuencia final, en la que Van Helsing se abalanza sobre las enormes cortinas, dejando pasar la luz del sol que convertirá en cenizas el cuerpo, aparentemente derrotado, de Drácula.

Tan definitiva había aparecido la destrucción de Drácula que cuando, dos años después, Fisher retoma el mito, sólo queda de la figura del legendario conde su aparición en el título de la película, **Las novias de Drácula** (**The Brides of Dracula**, 1960). Ahora el protagonista es el barón Meinster, un noble libertino convertido en vampiro, encerrado y encadenado por su madre, al cuidado de una sirvienta, Greta, que de vez en cuando le proporciona doncellas con las que calmar su insaciable deseo. En esta película, el erotismo se desborda y se elige como protagonista al actor de teatro David Peel (un lastre sin el que la película hubiera ganado, sin duda, enteros), joven, apuesto, rubio... Liberado por la incauta Marianne, que ha aterrizado en la mansión de los Meinster de paso a la residencia para señoritas en la que piensa trabajar, Meinster encuentra su primera víctima en su propia madre, en una clara sugerencia incestuosa. No será la única transgresión moral a las normas convencionales, puesto que las afeminadas maneras de Meinster y los lésbicos ataques de sus "novias" apuntan una soterrada carga de homosexualidad en la historia.

Si bien es cierto que **Las novias de Drácula** es la más floja de las incursiones de Fisher en el mito del vampiro, hay momentos que están a la altura de su mejor cine. Es antológica la escena en la que el propio Van Helsing (si la ausencia de Lee resta fuerza a este film, al menos podemos de nuevo deleitarnos con la interpretación de Cushing) se cauteriza la herida que le ha producido el mordisco del vampiro, pero, de nuevo, destaca la secuencia final. En esta ocasión Van Helsing, tras rechazar a Meinster con agua bendita, le enfrenta a la sombra, en forma de cruz, de las aspas de un viejo molino abandonado. El vampiro desaparecerá poco a poco, impotente.

En **Drácula, Príncipe de las Tinieblas** (**Drácula, Prince of Darkness**, 1965), Fisher retoma la historia del conde Drácula a partir de donde la dejó en su primera entrega. La película nos recuerda en un breve prólogo la secuencia final de **Drácula**, con el vampiro convertido en cenizas. Con un recurso argumental un tanto cogido por los pelos, veremos que Klove, criado del conde, ha conseguido reunir las cenizas, esparcidas por el viento, de su señor. Cuando dos jóvenes matrimonios deciden visitar, pese a las advertencias de los atemorizados habitantes del pueblo, las proximidades del castillo de Drácula, Klove les invita a pasar en él la noche. La inquietante llegada de un carruaje sin conductor desembocará en la muerte de Alan quien, colgado cabeza abajo (formando así la imagen, de claras reminiscencias satánicas, de una cruz invertida) dará vida, con su sangre, a las dormidas cenizas. Una vez

*Con **Drácula, Príncipe de las Tinieblas** (1965), "Fisher vuelve a su mejor cine".*

más, vida y muerte se confunden con la sangre como vehículo para tal tránsito. La recuperación de Christopher Lee como protagonista contrasta con la ausencia de Van Helsing, sustituido esta vez por el padre Sandor, si cabe más justiciero y mesiánico que aquél. Con ello, Fisher acentúa su utilización de la religión como elemento castrante e inquisitorial. Si crucifijos (eso son al fin y al cabo las aspas del molino que acaban con Meinster) o agua bendita han simbolizado hasta ahora la lucha de las fuerzas sobrenaturales del bien contra el transgresor conde Drácula, ahora son directamente sus representantes en la tierra los que acaban con él. Por otro lado, las apariciones de Lee vuelven a ser reducidas y su personaje se ve privado de la voz (sólo gruñe, grita, jadea...), todo ello debido a las exigencias económicas del actor que la productora recorta mediante estas imposiciones en el guión, que Jimmy Sangster se negó, por ello, a firmar.

Con **Drácula, Príncipe de las Tinieblas**, Fisher vuelve a su mejor cine, que contiene momentos inolvidables. A la ya citada resurrección de Drácula hay que añadir la violenta ejecución de Helen (espléndida Barbara Shelley) por parte del padre Sandor y sus secuaces en una escena que, como se ha recordado en múltiples ocasiones, más parece una violación. Igualmente memorable es aquella en la que Drácula hace beber a Helen su sangre, una curiosa inversión cargada de erotismo que se inspira directamente en la novela de Stoker. De nuevo para la secuencia final Fisher utiliza todos los recursos a su alcance. Hace que Les Bowie, responsable de efectos especiales, construya una base circular sobre la que vertió grandes cantidades de cera, que diesen la sensación de una superficie helada. Por ella escapa Drácula del monasterio de Sandor. Para los primeros planos se utilizaron grandes bloques de hielo que flotaban sobre una piscina. Cuando Sandor dispara sobre el hielo, Drácula es tragado por las aguas heladas.

Un inoportuno accidente sufrido por Fisher le impidió realizar la continuación de esta película, que fue encomendada a Freddie Francis. Obviamente, el resultado no estuvo a la altura del que Fisher hubiera conseguido. La película, **Drácula vuelve de la tumba** (**Dracula Has Risen from the Grave**, 1968) comienza con un toque irónico que hubiera hecho las delicias de Fisher: un monje resbala sobre el hielo y su sangre llega hasta el aletargado cadáver de Drácula que vuelve, así, a la vida.

Cara y cruz de Sherlock Holmes

Tras sus primeros grandes éxitos (los dos primeros **Frankenstein** y **Drácula**), Fisher tomó como protagonista al sagaz detective Sherlock Holmes en **El perro de Baskerville** (**The Hound of the Baskervilles**, 1959). Lejos de lo que pudiera parecer, la novela de Conan Doyle entra de lleno en el terreno del fantástico, al apartarse un tanto su argumento de las habituales tramas detectivescas del protagonista. Fiel al original literario, la película es una perfecta simbiosis de ambos géneros. Comienza con el consabido prólogo, esta vez un *flash-back* en forma de narración hecha por el doctor Mortimer a Sherlock Holmes, al que cuenta los antecedentes de una maldición que recorre la saga de los Baskerville, desde que Sir Hugo Baskerville murió destrozado por un monstruoso perro. La última víctima ha sido Sir Charles, y su heredero, Sir Henry, requiere ahora los servicios de Holmes para desentrañar el misterio. La película se inicia con un ritmo frenético, mostrando a un violento Sir Henry que, tras asesinar a su criado, persigue a la hija de este con sus perros de caza por un oscuro y solitario páramo. Tras alcanzarla en las ruinas de una vieja abadía, la asesina antes de ser alcanzado por el enorme perro. Es curioso señalar que, por una vez, Fisher elude la presentación física del monstruoso animal, lo que acentúa el carácter enigmático de la narración, hasta el mismo final de la película.

Son notables los paralelismos de este film con los dedicados a Drácula. Como en estos, se trata de la lucha de la razón (Van Helsing/Sherlock Holmes) contra lo misterioso e irracional (Drácula/el perro). También como en Drácula, el espacio dramático se desdobla, aunque invertido. Si entonces la amenaza se enseñoreaba del castillo de Drácula y el exterior suponía la seguridad, en **El perro de Baskerville** es el páramo, habitado por las sombras, aullidos, arenas movedizas o misteriosas ruinas, el que representa el peligro, mientras la barroca mansión de los Baskerville se convierte en refugio. Nuevamente la amenaza viste un aspecto seductor, esta vez en la figura de Cecile. La ambientación no tiene resquicios, apoyada en los decorados de Robinson y la espléndida fotografía de Jack Asher, que subraya el contraste entre los dos espacios, acentuando la atmósfera brumosa del páramo y la confortable decoración de la mansión, algo inquietante, sin embargo. A la cabeza del reparto, Peter Cushing (Holmes), André Morell (Watson) y Christopher Lee (Sir Henry).

El perro de Baskerville *(1958), una de las mejores adaptaciones cinematográficas de la obra de Conan Doyle.*

La *Hammer* intentó conseguir los derechos de otras novelas de Conan Doyle, sin conseguirlo. Sin embargo, tres años después Fisher retomaría el mismo personaje, pero esta vez en una de sus escasas realizaciones fuera de la *Hammer*. La película, **El collar de la muerte** (**Sherlock Holmes und das halband des todes**, 1962), se adapta más a las aventuras del detective, enfrentado a su enemigo Moriarty, en torno al robo de un collar que perteneció nada menos que a Cleopatra. Pese a la cuidada ambientación y a una fotografía en blanco y negro de reminiscencias expresionistas, nos encontramos ante una obra menor dentro de su filmografía. Esta vez el papel de Sherlock Holmes será interpretado por Christopher Lee, mientras Thorley Walters se encarga de recrear a su inseparable Watson.

De otros mitos revisitados

En su afán por incorporar a su repertorio los más populares mitos del cine fantástico, la *Hammer* retomó aquellos que habían tenido antecedentes más o menos notables. Como no podía ser menos, los proyectos más ambiciosos de entre ellos fueron a parar a las solventes manos del realizador-estrella de la productora, Terence Fisher. De esta manera, junto a las ya comentadas series dedicadas a Frankenstein y Drácula, Fisher se enfrentó a la tarea de revisitar a personajes como la Momia, el doctor Jekyll y su *alter ego*, mister Hyde, el Hombre-Lobo y el Fantasma de la Opera.

El interés occidental por el Antiguo Egipto, alimentado por la perfección de sus milenarios restos arqueológicos y por una cultura desdibujada a través de los siglos, siempre ha tenido un gran arraigo popular. El cine mostró inmediatamente su interés por esta época y ya en 1899 aparece en la pantalla la primera momia viviente. Se trata de **Cleopatra**, un breve film del genial Méliès. Pero la consagración cinematográfica del mito llegó en 1932, con **The Mummy**, dirigida por Karl Freund, el en otros tiempos mejor director de fotografía de la Alemania expresionista. En esta cinta y otras dos más producidas igualmente por la *Universal* -**The Mummy's Hand** (W. Christy Cabanne, 1940) y **The Mummy's Tomb** (Harold Young, 1942)- fueron en las que Jimmy Sangster se basó para escribir el guión que puso a disposición de Fisher. El tema de la pervivencia del amor más allá de la muerte y la eterna confrontación entre ciencia y creencias metafísicas son los temas centrales de la película, que se aparta del tono poético de la versión de Freund para dar a la narración un tono más realista. Incomprensiblemente, la película lima las potencialidades eróticas de las historias del sacerdote Kharis, condenado a ser momificado y enterrado vivo al lado del cadáver de la princesa Ananka, a la que ha intentado resucitar mediante el conjuro contenido en un papiro mágico.

La momia (**The Mummy**, 1959) nos sitúa en Egipto, a finales del siglo XIX. Dos arqueólogos ingleses descubren la tumba de la princesa Ananka, en la que se encuentra la momia, perfectamente conservada, de Kharis. A pesar de los consejos de Mehemet, adorador de los antiguos dioses egípcios, la momia de Ananka es llevada a Londres. Mehemet (curioso paralelismo con el Drácula original) viaja tras ella con los restos momificados de Kharis. En Londres, el polvoriento sacerdote

conocerá a Isabel, de extraordinario parecido con su amada Ananka. El complicado maquillaje de Roy Ashton esconde a un Christopher Lee que tiene, prácticamente, que limitarse a un trabajo de mímica, y al que las balas no consiguen más que hacer perder una pequeña parte del polvo milenario que se esconde bajo los vendajes. Esto hace que el final resulte inexplicable, cuando Kharis es abatido por las balas y se hunde para siempre en las aguas cenagosas. Tampoco aparece demasiado creíble el *flash-back* en el que se nos cuenta la historia de amor que dio origen a la maldición de Kharis, sin duda debido a la falta de presupuesto para una recreación más rigurosa. Destaca, sin embargo, la fotografía en rutilante *technicolor* de Jack Asher, en uno de sus mejores trabajos para Fisher. El complicado rodaje estuvo salpicado de anécdotas, como la repetición de la escena de la procesión de los egipcios, no porque la anterior toma fuera a ser desechada, sino para que en la nueva las figurantes mostrasen sus senos desnudos para la versión japonesa. En cambio, en su versión norteamericana no se incluyó ninguna de las dos tomas, a causa de las ya citadas, y evidentes, carencias presupuestarias. **La momia** es una película irregular que contiene, no obstante, escenas antológicas, como la descrita así por Bourgoin (9): *"El último ataque de la momia a Cushing en el que la cámara, colocada tras la espalda de Kharis, sigue a éste en un corto* travelling *hacia adelante, transmite una impresión de furor y violencia raramente igualada en el cine"*.

El planteamiento argumental de **Las dos caras del doctor Jekyll** (**The two Faces of Dr. Jekyll**, 1959), aleja esta película tanto de la novela original de Robert Louis Stevenson como de las anteriores versiones cinematográficas. Tras el común punto de partida de un doctor Jekyll aislado en su laboratorio (cual nuevo Frankenstein), dedicado exclusivamente a su intento de separar el Mal del Bien, la película de Fisher deja en segundo plano la reflexión moral de Stevenson, para adentrarse en un mundo en el que la sexualidad es motor casi único del comportamiento de sus personajes. La otra gran innovación del film es la inversión del resultado de los experimentos del doctor Jekyll, que, tras inyectarse (aquí la pócima no es bebida), se convierte en un joven seductor, con lo que Fisher vuelve, una vez más, a su idea de la belleza encubriendo la maldad. Parece que esta idea proviene de la lectura de *"El retrato de Dorian Gray"*, de Wilde, por parte del guionista, Wolf Mankowitz, que realiza un trabajo excelente. Dejadas, pues, de lado todo tipo de disquisiciones morales, Fisher nos vuelve a sumergir en una historia cargada de ambigüedad, en la que no encontramos el mínimo asidero en personaje alguno. Si nuestra simpatía puede dirigirse en un principio hacia el desgraciado Jekyll, solo y rechazado por su propia esposa, la crueldad de la que es capaz cuando se convierte en Hyde acaba apoderándose completamente del personaje, que es capaz de asesinar a Paul Allen, violar a su propia esposa y asesinar, asimismo a una bailarina y al desgraciado intruso en su laboratorio. Su amigo Paul Allen y su esposa, Kitty, tampoco encierran la más mínima dosis de ternura. La falta de escrúpulos del primero y la infidelidad de la segunda contribuyen a la desesperación de Jekyll. Como escribió José María Latorre (10): *"El negro retrato efectuado por Fisher de la sociedad victoriana resulta inolvidable, tanto en la recreación de sus cabarets y sórdidos cafetuchos como en la fría vivisección de la fauna humana que puebla esta historia de acerada crueldad, construida sobre el eje de las psicopatologías sexuales, principalmente el sadismo y el fetichismo"*.

La momia *(1959). Cartel francés anunciador de la película y fotograma de la misma, en el que aparece su protagonista, Christopher Lee.*

Entre las secuencias más destacadas de **Las dos caras del Dr. Jekyll** no podemos dejar de citar al menos dos. La primera es la extrema agresividad de la violación de Kitty por Hyde, en realidad su propio esposo, que concluye con el suicidio de aquella, arrojándose al vacío a través de una cristalera del cabaret donde Hyde la ha encontrado con Paul Allen. La otra, la mejor de la película, es la que nos muestra la transformación de Jekyll en Hyde, a través de los cambios en la escritura del desdoblado personaje, que va adquiriendo cada vez unos rasgos más violentos y acabará con la frase *"Soy libre"*. Esta genial elipsis consigue rehuir todo efectismo, dando a la escena una fuerza inusitada.

El mito del hombre-lobo es tan universal que casi todas las culturas de la antigüedad cuentan con algún ejemplo en su mitología. La palabra *"licantropía"* se deriva de *"Lycaon"*, rey de Arcadia, que fue condenado por Zeus a convertirse en lobo. Aunque hay ejemplos anteriores, fue de nuevo la *Universal* la que apuntaló el mito con dos títulos: **The Werewolf of London** (Stuart Walker, 1935) y **The Wolf Man** (George Waggner, 1941). Esta segunda supuso la creación del personaje de Larry Talbot, que consagró a Lon Chaney, Jr. Al retomar el mito, Fisher quiere hacer esa película de amor que siempre le había sido vedada, creando para ello un monstruo más humanizado que llega a pasar una noche de luna llena con su amada Cristina sin la consiguiente transformación en lobo y que pide a su protector que lo encadene, por temor a hacer daño a la citada Cristina. Fisher nos muestra pormenorizadamente el nacimiento del mito: el marqués siniestro (la película está ambientada en España) encierra a un mendigo en un torreón. Diez años después es enviada a la misma celda una criada que se ha negado a satisfacer los deseos del marqués. El mendigo, convertido casi en un animal a lo largo de los años, la viola antes de morir. La joven escapa no sin antes apuñalar al marqués. Recogida por Don Alfredo Carido, da a luz un hijo y muere. Este niño, Leon, será el futuro hombre-lobo.

La maldición del hombre-lobo *(1961). Un irreconocible Oliver Reed dio vida al monstruo, que recuerda a la Bestia de* ***La Bella y la Bestia*** *(1946), de Jean Cocteau.*

La violencia y la carga sexual de la película llevaron a Fisher a tener nuevos problemas con la censura británica, que cortó, por violenta, la escena en la que la infeliz criada apuñala al marqués y, por demasiado explícita, la de la violación. Una iconografía religiosa atraviesa toda la cinta, culminando en la secuencia del bautizo de Leon, nacido un día de Navidad. Cuando se está procediendo al bautizo, en el agua bendita se refleja una imagen demoníaca. Veremos a continuación que la escalofriante imagen no es sino el reflejo en la pila de una de las gárgolas góticas de la iglesia. El maquillador, Roy Ashton, se mostró, justamente, orgulloso de su trabajo, que consideraba el mejor de los que realizó para la *Hammer*. La cabeza de Leon está directamente inspirada en la que Jean Marais luce en **La Bella y la Bestia**, de Cocteau, y en las transformaciones, Fisher decidió con acierto rehuir todo efectismo. La película fue un éxito y la *Hammer* llegó a anunciar una continuación (**The Return of Werewolf**) para 1973, fecha en la que se celebraba el 25º aniversario de la productora. Sin embargo, dicha continuación no llegaría a realizarse.

Cuando la *Hammer* decidió producir **El fantasma de la Opera** (**The Phantom of the Opera**, 1962), pensó en una película para todos los públicos, en la que era necesario suavizar el tono general. La productora empeñaba en esta película uno de sus más altos presupuestos y las medidas que se tomaron para convertirla en un éxito surtieron el efecto contrario. El resultado fue la más almibarada de las obras del período fantástico de Fisher. El gran lastre

resultó ser la bobalicona historia amorosa entre Harry, el productor, y la cantante Christine, por lo que desaparece el claro paralelismo de esa historia de amor no correspondido con el mito de la bella y la bestia. En este film la relación entre uno y otra es, simplemente, de mutua admiración artística. Por todo ello, la versión de Fisher queda esta vez lejos de la obra maestra de Rupert Julian, en la que Lon Chaney nos regala una interpretación de la que Herbert Lom está, en la nueva versión, a años luz.

En resumen, la película cuenta la historia de un compositor al que en su día le fue robada la ópera que había compuesto, y se refugia desde entonces en una gruta subterránea bajo el Teatro de la Opera. Ayudado por un fiel sirviente jorobado, boicotea los estrenos hasta descubrir una prometedora voz, a la que ayuda a triunfar. La muerte del "fantasma" ha de coincidir con el éxito de su obra. Pese a lo anteriormente dicho, **El fantasma de la Opera** ofrece excelentes hallazgos. Mientras el maquillaje de Roy Ashton es en este caso poco afortunado, los decorados de la gruta, una vez más de Bernard Robinson, son excelentes. Con ellos se inicia la película, antes de los carteles de crédito, mostrándonos el sórdido lugar, mientras el protagonista toca el órgano con sus manos quemadas y el jorobado escucha con deleite. También excelente es el *flash-back* en el que descubrimos el origen de las desgracias del fantasma, que concluyen con el incendio en el que quedó desfigurado. Dos golpes de humor negro son el centro de dos de las escenas más impactantes. Uno, cuando el cadáver de un tramoyista es descubierto al rasgar con su mano un telón, mientras se desploma en pleno ensayo. El otro, cuando el cazador de ratas es asesinado por el jorobado de una puñalada en un ojo. El propio Fisher admitió las imperfecciones de esta película que achacó, en gran parte, a las exigencias de la productora.

Dos mitos insólitos

La maldición de Vandorf (**The Gorgon**, 1964) fue propuesta a la *Hammer* por el propio Fisher. Esto hace que sea una de las películas más personales del realizador. De nuevo, como en **The Curse of Werewolf**, Fisher nos plantea una historia de amor trágico. Amor en este caso entre víctima y verdugo, que lleva a los protagonistas a la muerte. El guión de John Gilling traslada el mito griego de la Gorgona a Vandorf, un pequeño pueblo de Bohemia. La presencia tan sólo intuida (aquél que la ve no vive para contarlo) de la Gorgona planea sobre los habitantes del pueblo. La muerte de Bruno Heitz y, más adelante, de su padre, hacen que Paul Heitz, ayudado por el profesor Meister, intente aclarar el misterio. El profesor Namaroff es el más empeñado en ocultar el secreto, pero pronto sabremos que es bajo el cuerpo de su bella ayudante Carla, que se oculta el espíritu de la Gorgona. Paul se niega a admitirlo y su amor hacia Carla le llevará a ser convertido en piedra por su mirada. El romanticismo que exhala la película culmina en la mirada, ya casi pétrea, de Paul, viendo como la repulsiva cabeza cortada de la Gorgona se desvanece para dejar ver el rostro sereno de Carla. La belleza, una vez más, encerraba el horror mismo.

La leyenda de Vandorf *(1964), revisitación de Fisher de uno de los mitos menos usuales en la historia del cine: el de la Gorgona.*

El satanismo visto por Fisher: ***Las vírgenes del Diablo*** *(1968).*

Desechado muy pronto el suspense acerca de la identidad bajo la que se refugia la Gorgona, Fisher se empeña en la creación de una atmósfera sórdida, que va desde las desconfiadas miradas de los habitantes de Vandorf y la críptica figura de Namaroff hasta los cantos de la Gorgona, cuando en las noches de luna llena atrae a sus víctimas, y alcanza su más elevada tensión en las secuencias del castillo abandonado de Borski, donde la cámara adquiere movimientos inquietantes que recuerdan las escenas en el castillo de Drácula. Cuando el viejo profesor Heitz penetra en él, la música subraya con fuerza la tensión de la secuencia. El reflejo de la figura de la Gorgona en el agua, durante la primera visita de Paul, da a esta escena un dramatismo insólito. Finalmente, en la secuencia final, reunidos en ella Namaroff, Paul, Meister y la Gorgona/Carla, el clímax se dispara. De nuevo el humor negro depara una secuencia excelentemente construida: cuando la primera víctima de la que tenemos noticia es llevada en una camilla, cubierta por una sábana, al laboratorio de formas góticas de Namaroff, un golpe hace que uno de sus dedos se desprenda de la mano; se producen paralelamente un grito y un fundido en negro; a continuación, vemos como una anciana demente baja gritando por una escalera, hasta ser detenida por unos enfermeros. Son curiosas las reminiscencias de los personajes interpretados por Peter Cushing y Christopher Lee. Mientras Namaroff (Cushing), un cirujano cerebral, recuerda al Frankenstein dispuesto ante todo a defender a su Criatura, Meister (Lee) encarna a una especie de Van Helsing salvador. En la parte negativa de la película habría que colocar la caracterización (Roy Ashton, en uno de sus trabajos menos afortunados) de la Gorgona, excesivamente rígida.

La idea de hacer una película sobre el satanismo había sido expuesta varias veces a la *Hammer* por parte de Christopher Lee, gran aficionado al tema. Cuando se decidió encargar a Richard Matheson la adaptación de una de las novelas de Dennis Wheatley (especialista en ocultismo que llegó a vender más de treinta y siete millones de ejemplares de sus obras), Lee se convirtió no sólo en protagonista, sino también en consejero técnico de Fisher. Suyas son las frases rituales, todas ellas auténticas, que se extienden a lo largo de **Las vírgenes del diablo** (**The Devil Rides Out**, 1968). Apoyado en el triángulo Wheatley-Matheson-Lee, *"Fisher consiguió un film de una simetría perfecta, tanto a nivel simbólico como técnico"* (11). El guión, complejo y elaborado, no tiene resquicios. La puesta en escena está cuidada hasta en sus más pequeños detalles. La ambientación de los diversos rituales que atraviesan el film está llena de credibilidad. Una atmósfera asfixiante nos inquieta casi desde las primeras imágenes hasta el rito final. Film insólito en la filmografía de Fisher, en **The Devil Rides Out** sí hay una lucha frontal entre el Bien y el Mal. Sus personajes se alinean descaradamente en uno u otro bando, con Tanith y Simon como criaturas basculantes, acariciado botín de uno y otro polo. La ambigüedad habitual en Fisher se volatiliza, como desaparece su recurrente idea del erotismo como motor de sus personajes. La orgía de ritos negros que se suceden a lo largo del film lleva al límite el constante interés de Fisher por resaltar la simbología de los objetos en su puesta en escena. En torno a ceremonias rituales, frases crípticas y bailes cargados de lujuria, se amontonan la sal y el mercurio, crucifijos, vísceras recién arrancadas, signos e instrumentos cabalísticos... Todo ello enmarcado en una utilización agresiva del color, en la que destaca el contraste de la blancura de las túnicas de los iniciados con la morada con capa roja de Mocata, el sumo sacerdote, o el rojo agresivo de la sangre, omnipresente, que desborda copas bebidas con fruición. **The Devil Rides Out** es un film tan bello como turbador e inasible.

Inclasificables, a veces fallidas

Dentro de esta cronológicamente desordenada exposición de la filmografía de la segunda etapa de Fisher, este epígrafe reúne cuatro títulos tan inclasificables como difíciles de visionar (ninguno de los cuatro ha sido estrenado en España). Se trata de **The Man Who Could Cheat Death**, **The Stranglers of Bombay**, **Sword of Sherwood Forest** y **The Horror of It All**.

Sin duda la más interesante de las cuatro, **The Man Who Could Cheat Death** (1959), gira en torno a la figura del doctor Bonner, un personaje con claras reminiscencias frankensteinianas. De 104 años de edad, Bonner aparece como un hombre joven, gracias a las operaciones glandulares a las que se somete cada diez años. Como el barón Frankenstein, Bonner es un refinado caballero, amante de todo tipo de placeres, cuyo último objetivo son sus experimentos científicos acerca de la eterna juventud, de los que él mismo es, a la vez, objeto experimental. Como él, no duda en utilizar el asesinato, el rapto y el chantaje para sus fines. *Remake* de **The Man in Half-Moon Secret** (Ralph Murphy, 1944), el guión de Jimmy Sangster está basado en una obra teatral de Barré Lyndon. A pesar del excesivamente teatral guión de Sangster, Fisher se apoya en la excelente fotografía de Jack Asher, que usa con maestría un *technicolor* de contrastes muy vivos, y los afortunados decorados de Bernard Robinson, para sacar adelante el film con su dominio de la puesta en escena.

The Stranglers of Bombay (1959) es una anticipación de la orgía satánica que años después supuso **The Devil Rides Out**. Situada en India, en 1826, parte de las investigaciones de una serie de desapariciones de viajeros occidentales que acaban conduciendo a una secta de adoradores de la diosa Kali. Filmada en blanco y negro, esto resta espectacularidad a las numerosas escenas estremecedoras, como aquella en la que uno de los miembros de la secta se clava un puñal al rojo en el brazo para recoger en un vaso su propia sangre o el estrangulamiento de las víctimas propiciatorias, a las que previamente les son arrancados los ojos y la lengua. Presidiendo las ceremonias siempre aparece Karim, cuya exaltación orgásmica crece a medida que estas se tornan más crueles. La hábil mezcla satánico-detectivesca supuso un éxito que hizo pensar a la *Hammer* en trasladar a este escenario una de las aventuras del mismísimo conde Drácula. La película, que ya contaba con el título **Kali: Devil Bride of Dracula**, no llegó a realizarse.

Una de las películas más sádicas y crueles de Terence Fisher: ***The Stranglers of Bombay*** *(1959).*

Con **Sword of Sherwood Forest** (1960), Fisher retoma al actor Richard Greene, protagonista de la serie **Las aventuras de Robin Hood**, realizada entre los años 1955 a 1958 para televisión, de la que el propio Fisher dirigió algunos de los episodios. Robin Hood y sus arqueros se enfrentan, ayudados por Marian y el arzobispo de Canterbury, a los planes del *sheriff* de Nottingham (Peter Cushing) y el conde de Network para apoderarse del castillo de Bawtry. Se trata de un tópico film de aventuras, realizado de forma rutinaria, que muy poco aporta a la filmografía de Fisher.

Finalmente, en 1964, Fisher realiza **The Horror of It All**, considerada por el propio director como su película más fallida, para la productora *Lippert*. Ambientada en un caserón lleno de personajes tan extraños como poco creíbles, se centra en una serie de intentos de asesinato que parecen tener como objetivo el apropiarse de la fortuna familiar. Ni siquiera la paródica lista de personajes, entre los que destaca una mujer de fuertes connotaciones vampíricas, que desfilan ante la cámara logra hacer el film mínimamente interesante.

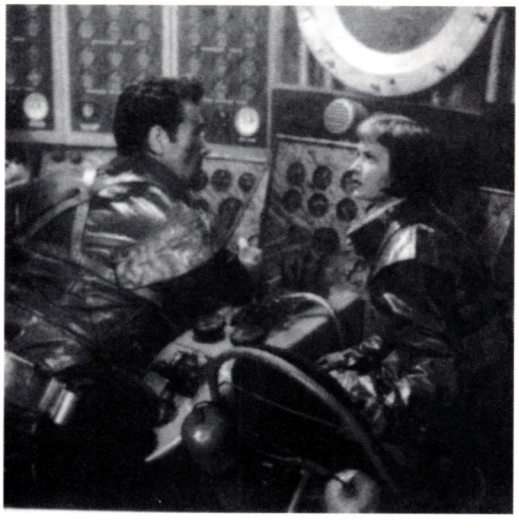
Un recorrido por la Ciencia-Ficción

Dentro del cine fantástico, pero cambiando el terror por la ciencia-ficción, Fisher realizó aún tres películas, que enlazan con **Four-Sided Triangle** y **Spaceways**, sus dos primeras incursiones en el género, que datan de 1953. El cambio de género va unido en estos films al cambio de productora. Mientras el primero, **The Earth Dies Screaming**, lo realiza para la *Lippert*, los otros dos, **Island of Terror** y **Night of the Big Heat**, son producidas por *Planet Films*. El denominador común es la aparición de seres extraños que amenazan al mundo, ya se trate de seres extraterrestres o de inesperadas consecuencias de una investigación científica.

The Earth Dies Screaming (1964) es una de las pocas películas de este período rodadas por Fisher en blanco y negro. Inspirada en las películas norteamericanas del género de los años 50, de bajo presupuesto, la acción se centra en un piloto inglés que aterriza en su país tras varias horas de vuelo, descubriendo a toda la población muerta en extrañas circunstancias.

Con la ayuda de los pocos que han logrado sobrevivir se tiene que enfrentar a unos robots inmunes a las armas de fuego. A pesar de la acumulación de tópicos, la tensión está muy bien llevada. Como en las sucesivas entregas, esa tensión se centra en la lucha de un pequeño y cerrado núcleo social por defenderse de una amenaza exterior ante la que se siente impotente.

S.O.S., el mundo en peligro (1965) es la más interesante de la trilogía. Esta vez el escenario de la "invasión" es una pequeña isla. Unos doctores que trabajan en la investigación de la lucha contra el cáncer han conseguido crear unos seres, a base de silicatos, que se alimentan del calcio de los huesos. Su prodigiosamente rápida reproducción y su extrema voracidad se completan con su inmunidad a las armas de fuego. Especie de torpes tortugas de potentes tentáculos, su progresión parece imparable y será un grupo de científicos los que se enfrenten a ellas. La tensión no tiene baches a lo largo de sus casi noventa minutos y Fisher dosifica a la perfección las escenas de choque, en un film que Bourgoin calificó de *"una reflexión sobre el Miedo"*.



***Spaceways** (1953, a la izquierda) y **Four-Sided Triangle** (1953, derecha), los dos primeros contactos de Fisher con la ciencia-ficción, retomados sin demasiado éxito hacia el final de su carrera.*

Night of the Big Heat (1967), última de la trilogía, se desarrolla de nuevo en una pequeña isla. Esta vez la amenaza aparece en forma de una ola de calor asfixiante. De nuevo son dos científicos (interpretados por Lee y Cushing) los encargados de enfrentarse a la amenaza, que en este caso vuelve a tratarse de seres extraterrestres que necesitan de altas temperaturas para sobrevivir, pues se alimentan de energía. Menos lograda que las anteriores, la película se resiente por varios flancos. La historia paralela de amor adúltero no hace sino romper la tensión con sus irrupciones. Por otro lado, la escasez de medios hace que los efectos especiales sean más que pobres (nunca se ve más de un extraterrestre a la vez), al tiempo que poco conseguidos, hasta el punto que Christopher Lee calificó a los amenazantes seres de algo así como *"huevos fritos poco hechos"*. Finalmente Fisher cae en numerosos efectismos, en contra de todos sus principios, utilizando desde facilones recursos, como luces cegadoras de colores y musiquitas rechinantes por doquier, hasta el tan por él mismo denostado *zoom*, para más de una toma. Tiene su gracia que, tras denodados y siempre fracasados intentos de destruir a los tales seres, sea una simple tormenta la que se encargue de licuarlos.

La decadencia de la *Hammer* llevó consigo que los trabajos de Fisher para esta productora se fueran espaciando en los últimos años. Si desde su penúltima película (**El cerebro de Frankenstein**) a la última (**Frankenstein and the Monster from Hell**) pasaron cuatro años, durante los últimos siete años de su vida se mantuvo alejado del cine. Terence Fisher murió en Twickenham, el 18 de junio de 1980.

Una insólita imagen de la última película de Fisher: Dave Prowse en ***Frankenstein y el monstruo del Infierno*** *(1973).*

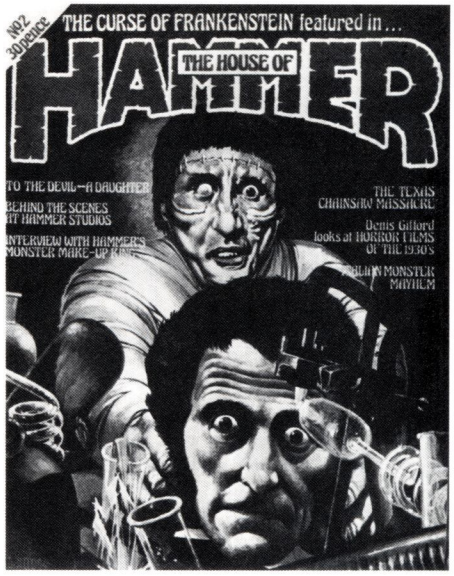
NOTAS

1.- La mayoría de sus realizaciones anteriores a **La maldición de Frankenstein** permanecen inéditas en España.
2.- Entrevista con Bertrand Tavernier para el nº 7 de *"Midi-Minuit Fantastique"*, citada por José María Latorre en su estudio dedicado a Terence Fisher en el nº 20 de la revista *"Dirigido por..."*.
3.- Ver nota 2.
4.- Stephane Bourgoin: *"Terence Fisher"*. Edit. Edilig, París, 1984. Remito a este libro para el conocimiento más detallado de la filmografía de Fisher.
5.- Gérard Lenne: *"Le cinéma 'fantastique' et ses mythologies. 1895-1970"*. Edit. Henry Veyrier. París, 1985.
6.- Román Gubern: *"El cine de terror, hoy"*. Revista Contracampo, nº 20.
7.- Ver nota 5.
8.- Ver nota 4.
9.- Ver nota 4.
10.- José María Latorre: *"El cine fantástico"*. Edit. Dirigido por... Barcelona, 1987.
11.- Ver nota 4.

Terence Fisher: notas a la sombra de un estilo

José Mª LATORRE

Andrée Melly en ***Las novias de Drácula*** *(Terence Fisher, 1960).*



En principio, se impone una consideración: no resulta fácil escribir sobre un director cinematográfico cuya filmografía está compuesta por medio centenar de títulos de los que sólo se conocen la mitad, y hablar de constantes, de métodos de trabajo, de estilo, sin correr el riesgo de obrar a la ligera. El problema se suaviza, sin embargo, cuando ese realizador es Terence Fisher, nacido en Londres el 23 de febrero de 1904 y muerto el 18 de junio de 1980, y cuando las consideraciones deben establecerse, precisamente, en torno a la parte más conocida de su obra, es decir, la que va desde el año 1957, fecha de la realización de **La maldición de Frankenstein**, hasta 1973, cuando se cierra con la excelente **Frankenstein and the Monster from Hell.** No se vea en ello, sin embargo, una señal de menosprecio de la actividad anterior del realizador: su **Extraño suceso** (**So Long at the Fair**), co-dirigida por Anthony Darnborough en 1950, posee el suficiente interés como para despertar, al menos, la curiosidad de ver otras películas de Fisher anteriores a su consagración como renovador del cine fantástico desde la plataforma de la *Hammer Film*.

El primer inconveniente al que debe hacer frente un interesado por el cine de Fisher es el de poder discernir, a la hora del análisis, cuál es la parte de la intervención personal del realizador entre el conjunto formado por el trabajo de un magnífico y creativo equipo. Es cierto que, por lo general, a los espectadores les interesa más el resultado de una película, lo que ésta ofrece en su globalidad, que las aportaciones personales de quienes la han hecho; pero el caso concreto de Terence Fisher es muy llamativo porque su nombre está indisolublemente unido, para lo mejor y para lo peor, a un equipo excepcional (en el que figuraban, entre otros, Jack Asher y Arthur Grant en la fotografía, Bernard Robinson en la dirección artística, James Needs en el montaje, James Bernard en la música, Jimmy Sangster o Peter Bryan en el guión, Peter Cushing y Christopher Lee como actores a veces directamente implicados en soluciones de puesta en escena, como es el caso de Cushing en **Drácula** y **La momia** o el de Lee en **The Devil Rides Out**). Y el segundo inconveniente es que, pese a todo, cuando Fisher realiza en 1957 **La maldición de Frankenstein**, cuenta ya en su filmografía con algunas experiencias en el terreno del *fantastique* (como **Spaceways** y **Four-Sided Triangle**, películas de ciencia ficción rodadas en el año 1953 para la *Hammer*); en este caso, sin embargo, la más que probable existencia en esas películas de apuntes temáticos y formales desarrollados más tarde por Fisher no invalidaría el análisis de la obra posterior: podría ser su prólogo invisible o, al menos, pendiente de ser verificado.

Sería absurdo resumir el cine de Fisher, como ya se ha intentado hacer, en una aplicada ilustración de la lucha entre el Bien y el Mal; no porque esa pugna no exista en sus películas sino porque este tema no sólo es anterior al cine de Fisher sino que acecha en el centro de toda la literatura fantástica, desde los días de la novela gótica hasta los más modernos horrores de Lovecraft. Puestos a buscar una personalidad para el cine fantástico de Fisher habría que rastrearla antes en sus métodos de trabajo, en su planificación, en su *mise-en-scène*; en una palabra: en su mirada personal sobre temas, paisajes y figuras clásicas del *fantastique*. Y **La maldición de Frankenstein** ya resultaba ilustrativa de cuál sería la postura del realizador ante el género, partiendo del acierto -más importante de lo que puede parecer a primera vista, pero que quizá no deba ser atribuido exclusivamente a Terence Fisher- de devolver la obra a su contexto novelesco romántico, del que la había extraído el cine hollywoodiense para ofrecerla en clave de cuento moralista más o menos degradado.

El primero y el último Frankenstein de Terence Fisher: arriba, portada del número 2 de la revista "House of Hammer", dedicada a ***La maldición de Frankenstein*** *(1957); sobre estas líneas, Dave Prowse en* ***Frankenstein y el monstruo del Infierno*** *(1973).*

Una de las características de la mise-en-scène *de Fisher es la sabia utilización que hace de los decorados tridimensionales. A la izquierda, decorado del castillo Meinster en* ***Las novias de Drácula*** *(1960); a la derecha, el laboratorio de* ***El cerebro de Frankenstein*** *(1969).*

Al contrario de lo que hizo James Whale, Terence Fisher se aproximó a la figura de Victor Frankenstein partiendo del hecho de que se trataba, ante todo, de un científico, pero sin olvidarse de que también era un ser humano y no una marioneta sobrepasada por su obra y que, en "justa" correspondencia a su desafío a las llamadas leyes divinas, encontraba finalmente su castigo. Fisher no narra el itinerario de Frankenstein a partir de la adquisición de un cuerpo humano (sin que el espectador conozca el nacimiento de su afición), sino desde los días de su juventud, cuando, tras la muerte paterna, Victor se convierte en heredero de la baronía y despierta a sus aficiones esotéricas bajo la atenta mirada de su amigo y maestro Krempe. A partir de ahí, Fisher sigue minuciosamente todo el proceso que lleva a Frankenstein a crear a su Criatura (sin eludir la visita a la Morgue), consiguiendo un retrato más coherente del personaje y, paralelamente, de la fragilidad del equilibrio moral de la sociedad en la que éste vive.

Los métodos seguidos por Fisher llamaban la atención por su realismo. Y realista sería también el tratamiento dado a la continuación de la historia narrada: el decorado no fuerza nunca la planificación, los objetos no violentan los encuadres, el lenguaje cinematográfico no evoca la memoria expresionista ni el clasicismo de los años treinta. Siguiendo con el planteamiento, los objetos, los interiores lívidos y los pictóricos exteriores no buscan la definición de una época ni la reconstrucción visual de un gusto por determinados elementos visuales sino provocar una aguda sensación de violencia, de acuerdo con el trasfondo de un experimento científico que podría ser considerado, asimismo, como el reflejo de una transición histórica, de una transformación ideológica y social: de un desplazamiento del acento moral hacia zonas más turbulentas de la personalidad del ser humano (lo que equipara la película a la magnífica **Las dos caras del Dr. Jekyll**).

Ya en ese primer título llama poderosamente la atención la presencia, casi obsesiva, de algunos elementos que serán constantes en el cine de Terence Fisher: la afición por servirse de decorados tridimensionales, de caserones, palacios y castillos llenos de esquinas y recovecos por los que en cualquier momento puede manifestarse el horror; también la inclinación hacia las paredes de piedra granítica, el realismo con que se describen laboratorios y, en general, toda clase de habitaciones ocultas y prohibidas; la sordidez, el regusto por el detalle morboso (el cerebro del científico muerto desprende, al ser golpeado contra la pared en el forcejeo entre Frankenstein y Krempe, un líquido bien visible); la localización del horror en sótanos, criptas y azoteas; la fuerza imaginera de trajes y vestidos; y, sobre todo, el protagonismo de la sexualidad, hasta entonces ausente en el cine de terror (no en vano, Victor Frankenstein se debate entre la sexualidad oculta -la criada Justine- y la relación convencional con su prima y prometida Elizabeth).

Tal vez se pueda decir que en **La maldición de Frankenstein** existe ya el germen de todo el cine posterior de Terence Fisher; pero de lo que no cabe la menor duda es de que, a partir de la siguiente película del realizador, **Drácula**, la sexualidad como motor de la ficción, el gusto por el contraste irónico y la propuesta morbosa serán los principales elementos puestos en juego en la puesta en escena, la cual no se distingue por subrayar las diferencias (por lo demás habituales) entre lo fantástico y lo cotidiano sino por mostrar ambos en un mismo plano: Fisher no cuenta la invasión de la "anormalidad", sino sus efectos, considerando que ésta existe en un evidente grado de realidad.

Siguiendo con la figura de Frankenstein: en **The Revenge of Frankenstein**, quizá la película más compleja de Fisher sobre el personaje, se plantea inicialmente una situación de gran fuerza irónica: Victor Frankenstein, símbolo de la maldad para la inmovilista sociedad de su tiempo, la cual le ha condenado a morir en la guillotina, se

salva de la muerte en el último momento gracias a la argucia de hacer ejecutar en su lugar al sacerdote que le ha atendido en su celda de condenado (símbolo del bien para esa misma sociedad); yendo más lejos todavía, el círculo se cerrará trágicamente haciendo que la nueva criatura del barón, Karl, desenmascare públicamente al científico durante el curso de una fiesta burguesa, del mismo modo que, en la posterior **Las dos caras del Dr. Jekyll**, el hombre de ciencia se verá descubierto ante todos, despojado de su máscara de respetabilidad, durante el curso de la encuesta policial.

Como la *work in progress* que era, cada sucesivo capítulo de la serie de Frankenstein iría aportando miradas más complejas, más perturbadoras: en **Frankenstein Created Woman**, siniestra parábola construida a la sombra de la guillotina y sobre la idea de la transmigración, el alma del hombre ajusticiado se servirá del cuerpo de la mujer para llevar a cabo su venganza de ultratumba (siguiendo métodos narrativos propios del melodrama a lo Dumas); en **El cerebro de Frankenstein**, el barón, perseguido cada vez más abiertamente por la sociedad, hará suyo el postulado de abrir nuevos caminos para la ciencia rectificando la posición de la ética (métodos del folletín y de la novela gótica); y, finalmente, en **Frankenstein and the Monster from Hell**, poema blasfemo unas veces, otras veces alegato contra la hipocresía, la manipulación de la locura y la instrumentalización de la muerte, desarrollado casi íntegramente en un manicomio donde el barón continúa experimentando con cadáveres, Fisher expresará ya una angustia existencial que le llevará hasta el extremo de componer uno de los planos más retorcidos e inquietantes de su obra: un personaje contempla su propio cadáver yaciendo dentro de la tumba. Fisher miraba cada vez más de frente el horror.

Para entonces, Victor Frankenstein habrá abandonado ya su atractiva envoltura de malvado byroniano para ofrecerse bajo la apariencia de un atormentado Melmoth: un ser que pasea su malditismo por celdas, corredores y laboratorios secretos, exiliado de la vida social, ayudado por una muchacha muda a la que su propio padre intentó violar, y que no diferencia el sonido de un violín del de los gemidos de su criatura. El **Frankenstein** de 1957 y el de 1973 ofrecen una violación en su centro narrativo, como también **El perro de Baskerville, Las dos caras del Dr. Jekyll** y **The Curse of the Werewolf**: Fisher conocía bien los estrechos lazos que unían sexualidad y terror, como demostraría en su trío de películas sobre el vampirismo, **Drácula, Las novias de Drácula** y **Drácula, Príncipe de las Tinieblas** (la cual contiene la que quizá sea la secuencia más sexualmente explícita legada por el género, cuando Barbara Shelley, apresada por los monjes en una exaltada ceremonia llena de violencia y de lujuria, sufre el castigo de ver penetrado su cuerpo por la estaca que le clava el padre Sandor; algo así como la estrategia del exorcismo del cuerpo por los signos del deseo, del exorcismo del deseo por la exageración de su puesta en escena, como diría Baudrillard). Tres films que constituyen frenéticas violentaciones no sólo del código lingüístico del género sino también de figuras del imaginario burgués (véase el desparpajo con que Mina acoge en su propia casa al vampiro-amante).

Quizá la secuencia más sexualmente explícita filmada por Fisher en toda su carrera: Barbara Shelley es "penetrada" por el monje Sandor (Andrew Keir), en la película ***Drácula, Príncipe de las Tinieblas*** *(1965).*

Cartel francés de la película ***Drácula*** *(1957).*

Drácula comienza con un largo fragmento dedicado a visualizar las páginas del Diario de Jonathan Harker, el cual será leído posteriormente por el profesor Van Helsing. Esa presencia del pasado, ya sea mediante el *flash-back*, bien mediante el recurso del diálogo, e incluso del simple salto narrativo, será característica de buena parte del cine de Fisher: **El perro de Baskerville** comienza con la visualización de la leyenda de la familia Baskerville; en **Las novias de Drácula**, la baronesa Meinster (una impresionante Martita Hunt) le cuenta a Marianne (Yvonne Monlaur) los pasados días de esplendor del castillo familiar; en **Drácula, Príncipe de las Tinieblas** se incluye como prólogo el final de **Drácula**; en **La momia**, un oportuno *flash-back* desarrollado en el antiguo Egipto cuenta la historia de Kharis y Ananka; en **El fantasma de la Opera** se visualiza, en *flash-back*, el pasado del Fantasma; en **The Gorgon** y en **The Curse of the Werewolf**, el pasado está latente en cada secuencia, determinando el curso de la narrativa. Pero el film donde adquiere más importancia es, sin duda, en **Las novias de Drácula**: muy ingeniosamente, se relaciona el vampirismo con una enfermedad negra y con los vicios de una clase social en decadencia.

En el cine de Terence Fisher el espacio ha jugado siempre una importantísima función en el conjunto de la puesta en escena, como corresponde a un cine fantástico trabajado no sólo argumentalmente sino también en su lenguaje, sobre todo en lo referente a la profundidad de campo (así cuando Van Helsing, en **Las novias de Drácula**, intenta coger en primer término dentro del encuadre el crucifijo que está suspendido sobre un agujero mientras, al fondo del mismo, aparece el barón Meinster; o Drácula abriendo la puerta del sótano de la casa de los Holmwood al mismo tiempo que Van Helsing deposita el crucifijo en el fondo del ataúd). Pero esa importancia del espacio como impulsor de la dinámica narrativa se ve reforzada a menudo por los inquietantes movimientos de la cámara, que unas veces rompen con la lógica (la cámara se mueve hacia un extremo del encuadre mientras el personaje se mueve hacia otro, como sucede cuando Jonathan Harker entra en el castillo de Drácula) y otras con la idea de la seguridad del espectador (en la segunda agresión de la momia Kharis al arqueólogo John Banning en **La momia**, filmada situando la cámara detrás de Kharis); o con el protagonismo concedido a las sombras (en **Drácula**, la sombra de Harker se proyecta sobre las cortinas de terciopelo, al fondo del encuadre, detrás de los cuatro arcos situados en primer término; la bajada de Drácula a la cripta después de que Harker haya clavado la estaca en el corazón de la mujer-vampiro; los abundantes juegos de luz en **El perro de Baskerville**); o por la inteligente utilización del decorado (John Banning espera la llegada de Kharis, en **La momia**, montando guardia en un salón que tiene tres balcones que dan al jardín).

Si Fisher relaciona a menudo al monstruo y a la víctima dentro del mismo encuadre para hacer más efectiva la tensión, la amenaza, la existencia del peligro (notablemente en sus películas sobre el tema del vampirismo y en **The Gorgon**), existen otras dos características que confieren personalidad a su cine: me refiero a los cambios del punto de vista y a la naturalidad con que filma las manifestaciones de lo *fantastique*. En este sentido, son destacables la primera aparición del vampiro en **Drácula** (bajando elegantemente las escaleras, con gestos y actitudes propias de un refinado anfitrión) y la sonrisa y los gestos sensuales con que, en el mismo film, Mina se presenta ante su marido y Van Helsing después de su primer contacto con Drácula.

En cuanto al punto de vista, éste es -he insistido muchas veces en este aspecto- una de las bazas más intensas con que debe jugar el cine fantástico: según el rodaje, según la planificación, según el punto de vista adoptado en cada momento, una secuencia o una película entera pueden ser cine fantástico o no serlo, independientemente de su argumento. Ya he comentado la inquietante secuencia de la segunda agresión de Kharis al arqueólogo John Banning en **La momia**, en la que la cámara no espera, con Banning, la agresión sino que acompaña a Kharis en su acercamiento a su víctima, pero la obra de Fisher está llena de estos grandes momentos: en **Las dos caras del Dr. Jekyll**, se ve la mano del doctor escribiendo en su Diario, en plano fijo -el papel muestra salpicaduras de tinta, lo que informa sobre el nerviosismo del personaje-, cuando, de repente, la escritura cambia de rasgos y el espectador ya sabe que ha ocurrido la transformación de Jekyll en Hyde; en **The Devil Rides Out**, el sutil juego que se establece, en la secuencia del círculo contra las apariciones satánicas, entre el dentro y el fuera del círculo de tiza; las fluctuaciones que establece en **El perro de Baskerville** entre la racionalidad victoriana y la sombría leyenda de los Baskerville, integrando ésta en aquélla como medio de violentación de la realidad. Es obligado señalar que, considerando ésto, sólo cabe lamentar que Fisher muriera sin haber podido materializar su proyecto de llevar a la pantalla la novela **Soy leyenda**, de Richard Matheson, en la que tan importante resultan los juegos con los puntos de vista -toda la novela se basa en una inversión del punto de vista tradicional- como la naturalidad con que lo fantástico se aposenta en lo que suele denominarse realidad.

A veces, Fisher parecía complacerse invirtiendo los términos de algunas nociones clásicas, de algunas situaciones, de algunos personajes investidos como representantes de bien y de mal: generalmente, la perversidad se manifiesta, en el género de terror, en el interior de caserones y castillos, cubiles de malignidad, y el exterior suele ser tierra de nadie o un territorio de transición, pero en **El perro de Baskerville** el decorado maléfico es el exterior, es el páramo con las ruinas de la abadía, es ese aire malsano que se filtra a través de puertas y ventanas impregnando el caserón con una atmósfera opresiva; en **Las dos caras del Dr. Jekyll**, Jekyll, transformado en Hyde, aplicará el juego de la seducción a su propia esposa; los alargamientos del *tempo* narrativo en **The Curse of the Werewolf**, triste y pausada como algunos cuentos de Bécquer; la inversión de los papeles clásicos entre Peter Cushing y Christopher Lee en la magnífica **The Gorgon**, quizá la más impetuosa y romántica de las películas del director.

El cine de Fisher huyó siempre del truco fácil y del efectismo gratuito, del mismo modo que procuró eludir el *zoom* al mover la cámara (casi siempre mal utilizado, el *zoom* no enseña a mirar: fuerza la mirada para llamar la atención). Puestos a buscar una temática común que se desprenda, consecuentemente, de sus métodos de trabajo, de su puesta en escena, esa temática sería la detección de las raíces malignas que se agazapan, como plantas en un jardín venenoso, en el interior de sus criaturas o en el fondo de algunas secuencias, y que en ocasiones se manifiestan a través de sexualidades extremas o en sus desviaciones (bestialidad, fetichismo, incesto, necrofilia, masoquismo, apuntes lésbicos). Fisher nunca fue un director rígido, y su único secreto consistía -según él- en que decidía los movimientos de cámara durante los ensayos, y nunca antes de éstos, a fin de que los actores los determinaran con sus gestos y movimientos después de haberse relacionado con el decorado. Eso podría explicar el soplo de inquietud que, combinado con la elegancia y la armonía del movimiento, recorre su cine.

*Dentro y fuera del círculo: Paul Eddington, Patrick Mower, Christopher Lee y Sarah Lawson protegidos por el círculo mágico contra las amenazas satánicas de fuera (**The Devil Rides Out**, 1967).*

Sombra y asombro de los vampiros

Sara TORRES

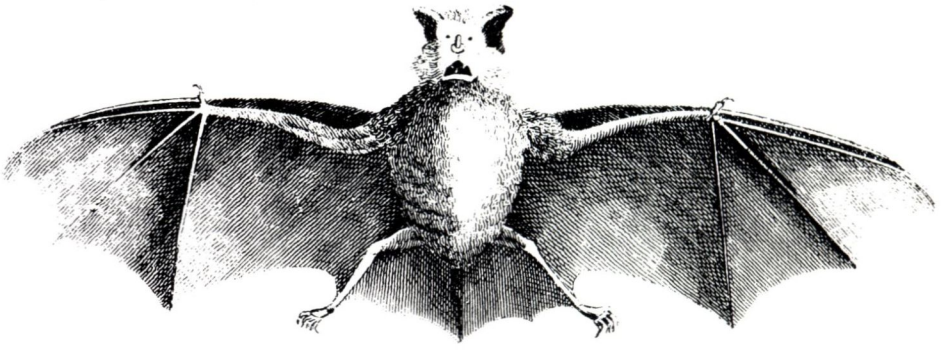
William Polidori, quien concibió el primer cuento de vampiros la misma noche en que Mary Shelley imaginó su Frankenstein.

La diosa Kali, divinidad que simboliza al vampiro en la India. Se la representa con la lengua fuera de la boca porque se dice que, al no poder encontrar víctimas, se cortó la garganta para alimentarse de su propia sangre.

Por lo común suele creerse que el vampiro es una especialidad centroeuropea, como el *gulash*, pero la realidad es muy diferente. Todas las culturas han conocido seres equivalentes al vampiro, es decir, criaturas nocturnas que chupan la sangre de los humanos, sobre todo de niños y mujeres; aún más, incluso antes de las culturas escritas conocidas, en los pueblos prehistóricos también existieron leyendas sobre este tipo de seres sobrecogedores. Uno de los máximos estudiosos de temas sobrenaturales, Montague Summers, asegura que el vampiro más antiguo del que tenemos noticias se encuentra pintado en un vaso prehistórico *"donde aparece un hombre copulando con un vampiro al que se ha cortado la cabeza"*. Los asirios y babilonios, padres directos de nuestras culturas mediterráneas, creían en un ser maligno que venía a atormentar a los mortales y a chuparles la sangre. Fueron ellos quienes inventaron el mito de Lilith, la mujer fantasmal y perversa que destroza a los niños; los hebreos heredaron de ellos este mito y en el Génesis se habla de Lilith como de la anti-Eva, el negativo diabólico de la Madre primordial.

Por su parte, los griegos creían en las *estrigias*, espectros rapaces de largas garras que atacaban a las criaturas, y las *lamias*, cuya especialidad era liquidar a los jóvenes de buen ver a los que previamente habían seducido. Las leyendas indias hacen mención de un espíritu maligno, el *Baital* o *Vetala*, capaz de volver a la vida a un cadáver y de hacerle cometer las peores atrocidades. También en las *"Mil y una noches"* aparecen merodeadores de las tinieblas que se alimentan con la carne de sus víctimas pero no desdeñan de vez en cuando darle unos cuantos sorbos a su sangre; y las historias chinas tradicionales están llenas de fantasmas semejantes, con hábitos no menos peligrosos para los mortales: cierto demonio llamado Ch'ingh Shinh tenía características parecidas al Vetala de los indios y otros muertos vivientes del Celeste Imperio rondaban por la noche hasta que un valiente les decapitaba de una buena vez por todas... En fin, no es cosa de seguir por los mitos polinesios o esquimales, porque tampoco estamos realizando un tratado de folklore vampirológico. Baste lo dicho para constatar que se trata de una de las creencias más vastamente extendidas por toda la humanidad y desde tiempos remotísimos: el afán de mantenerse flotando entre la muerte y la vida a base de chupar la sangre (esencia vivificadora por excelencia) de los incautos es uno de los tópicos mejor instalados en nuestro inconsciente colectivo, mito que halaga por igual nuestras apetencias y nuestros temores. Para que luego le digan a Chomsky que los universales no existen...

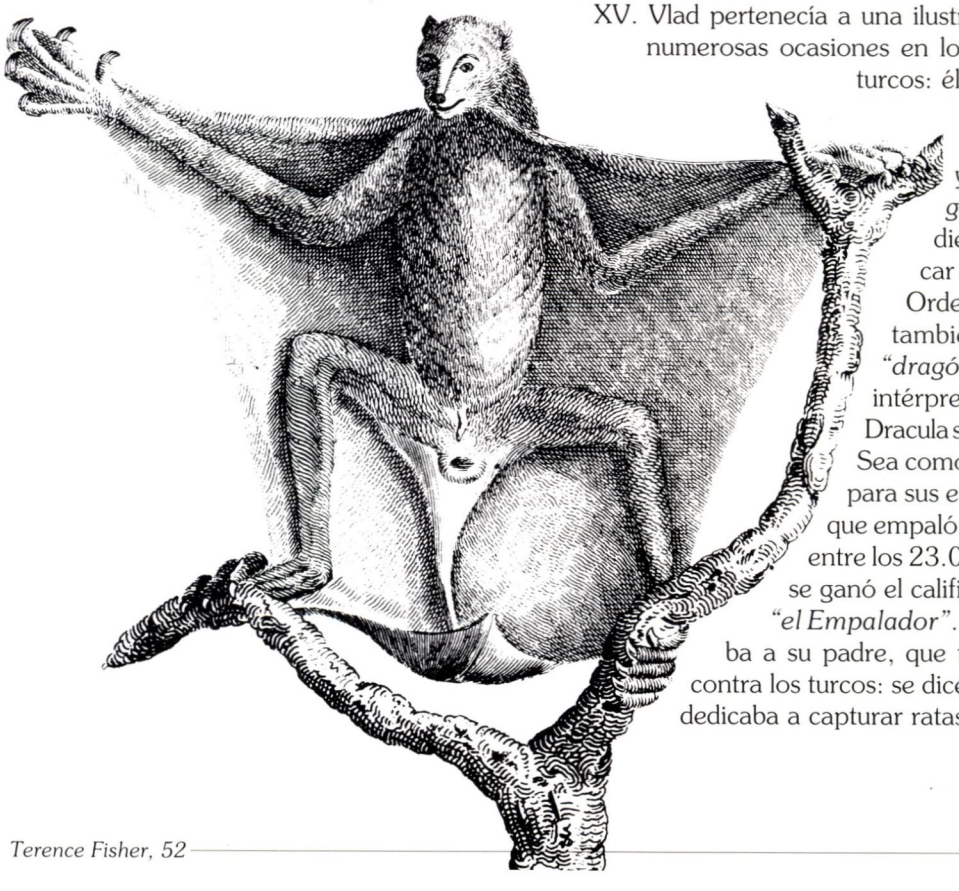
Sin embargo, las palabras clásicas que sirven para denominar en Europa a estas criaturas de las sombras son sin lugar a dudas de origen húngaro o rumano. El mismo hombre *"vampiro"*, por ejemplo, viene probablemente del término magiar *"oupyr"*, que existe con pequeñas variaciones en todas las lenguas eslavas. Y la denominación *"nosferatu"*, de tan nobles resonancias cinematográficas, proviene del término húngaro que designa a los no-muertos, a los que vuelven de la tumba. Un muy erudito y bastante crédulo monje que compuso obras enciclopédicas (¡pero no enciclopedistas!) en pleno siglo XVIII, Don Calmet, habló de la existencia indudable de vampiros humanos y de los modos más eficaces de librarse de ellos. El buen hombre se ganó de este modo las burlas de Voltaire, al que resultaba imposible creer que aún se creyera en vampiros en el luminoso siglo de Locke y de Hume... Sin embargo, no faltan testimonios posteriores, que cada cual puede aceptar o rechazar a voluntad: cuentan que en 1844 se desenterró en tierras próximas a los Cárpatos a un tal Morovitch, cuyo cadáver sólo estaba descompuesto a medias pero al que los caninos le habían crecido de un modo poco tranquilizador. Tras diversas oraciones y ensalmos, las autoridades religiosas le atravesaron el corazón con una estaca puntiaguda: el difunto Morovitch respondió a este enérgico tratamiento con aullidos y contorsiones, por lo que todos los circunstantes quedaron seguros de que era un *"nosferatu"*.



Parecidos, que no iguales: el murciélago (derecha) y el vampiro (abajo).

Para dar gusto al ilustrado Voltaire y otros impíos como él, cabe preguntarse cuáles pueden ser los fundamentos científicos objetivos del mito vampírico. En tierras muy frías o con determinadas propiedades minerales, los cadáveres pueden conservarse sin putrefacción durante años, aunque desde luego ello no justifica que salgan de sus tumbas para visitar a parientes y forasteros: sin embargo, alguien que les haya visto tan enteritos puede haberles supuesto tal capacidad. Por otra parte, en Sudamérica existen ciertos murciélagos que chupan la sangre de animales y también de personas dormidas (hay dos tipos, el Desmodus Rufus y la Diphylla Ecaudata); aunque no se dan ni en Hungría ni en Rumanía, es posible que los viajeros hayan traído tradiciones míticas locales. Pero la explicación científica del vampirismo más curiosa y también la más completa es la brindada por el doctor David H. Dolphin, bioquímico canadiense que trabaja en la Universidad de British Columbia. Según este investigador, las personas que dieron lugar a las leyendas de vampiros podían estar aquejadas de una enfermedad genética del ramo de las porfirias: los pacientes sufren decoloración de la piel y pierden hemoglobina, toleran mal la luz del sol, necesitan transfusiones, caen en languideces catalépticas, etc.; en una palabra, tienen una serie de síntomas que pueden dar lugar al nacimiento de rumores vampíricos. Incluso puede explicarse, según el doctor Dolphin, la repulsión al ajo de los no-muertos, pues este producto botánico tiene dialkildisulfido, elemento que agrava las perturbaciones producidas por las porfirias. En fin, la verdad es que resulta un poco decepcionante suponer que Drácula y otros príncipes de las tinieblas no fuesen sino algo así como hemofílicos agresivos, pero ahí queda la explicación de Dolphin por si a alguien le ayuda a dormir con mayor tranquilidad...

Pero quizá no debamos buscar las raíces de las leyendas vampíricas en las ciencias naturales, sino en la historia. Convertir a ciertas figuras públicas muy odiadas o temidas en transuntos del Mal con mayúscula es algo muy corriente (¿no estamos viendo ahora cómo Sadam Hussein o Bush se convierten en "satanes" para sus respectivos adversarios?). Ciertos hombres y mujeres poderosos han efectuado cosas tan crueles que bien ha podido pensarse que no eran estrictamente humanos..., lo cual no deja de ser optimista, porque bien demostrado está que los humanos somos capaces de todo. Lo cierto es que cuando alguien es particularmente cruel suele decirse que está sediento de sangre... La figura histórica más directamente conectada con el mito del vampiro es sin duda la de un príncipe rumano de la Valaquia llamado Vlad Dracula, que vivió en el siglo XV. Vlad pertenecía a una ilustre familia que se había distinguido en numerosas ocasiones en los enfrentamientos contra húngaros y turcos: él mismo era una especie de Cid Campeador de aquellas tierras. El apellido "Dracula" proviene de la palabra latina y rumana *"draco"*, que significa *"dragón"*. Los Dracula son hijos o descendientes del dragón, lo cual puede significar algo así como una distinción bélica (la Orden del Dragón o cosa parecida) pero también algo más ominoso, porque ese *"dragón"* del que se habla es según ciertos intérpretes el mismísimo diablo, con lo que los Dracula serían hijos o descendientes del demonio. Sea como fuere, Vlad fue un auténtico demonio para sus enemigos, a los que no sólo venció sino que empaló con tal profusión (se habla de una cifra entre los 23.000 y los 100.000 empalamientos) que se ganó el calificativo de *"Tepes"*, o sea -en rumano- *"el Empalador"*. Ya desde adolescente Vlad acompañaba a su padre, que también era de cuidado, en correrías contra los turcos: se dice que cayó una vez prisionero y que se dedicaba a capturar ratas y ratones en la celda para hacer con



ellos cosas que es mejor no contar. Se dice también que su cuerpo fue enterrado en un sitio y su cabeza en otro, pero lo cierto es que cuando años después se abrió su tumba estaba totalmente vacía, lo que dio bastante que pensar a algunos... Se conservan pocas figuras de él, pero según un grabado en madera en el cual aparece su efigie más fiable, tenía un sorprendente parecido con nuestro amigo Christopher Lee. Desde luego, aunque Vlad Dracula no debía ser un tipo muy amable, en ninguna parte hay constancia de que se dedicara a beber sangre humana ni cosa parecida: de hecho, su recuerdo es más bien el de un héroe nacional y no el de un monstruo, aunque no sería la primera ocasión en que uno y otro rango hubiesen coincidido.

Otra figura histórica muy relacionada con el origen de la literatura de vampiros es sin duda la condesa Elisabeth Bathory, que nació a mediados del siglo XVI en una familia de la aristocracia húngara célebre por sus prácticas frecuentes de lesbianismo y brujería. Elisabeth, que ya había tenido un hijo ilegítimo de un muchacho campesino a los catorce años, se casó con un noble de la familia Nadasy, viviendo desde entonces en un castillo llamado impronunciablemente Csejthe. Mientras su esposo se dedicaba a guerrear con entusiasmo, Elisabeth se fue creando una temible reputación de crueldad. No era raro que cortase la nariz y las orejas de alguna de sus doncellas si ésta se equivocaba al traerle el traje para una fiesta y cosas por el estilo. También se la relacionó con diversos personajes mal afamados del lugar y fue visitada en ocasiones por un desconocido vestido de negro, muy pálido y con dientes anormalmente puntiagudos... Cuando fue perdiendo la lozanía de su cutis y comenzaron a aparecer las primeras arrugas, la condesa Bathory, que había sido extremadamente bella, sintió la desazón que millones de mujeres de todas las épocas han conocido en circunstancias semejantes. Pero lo que resultó menos corriente fue el remedio que Elisabeth buscó para su decadencia: en lugar de recurrir a cremas y potingues, empezó a tomar baños de sangre de doncellas recién sacrificadas, tratamiento que consideraba excelente para la piel.

Después de años de tales prácticas criminales, el escándalo se hizo demasiado grande y la condesa fue juzgada por las autoridades del país, siendo condenada a morir emparedada viva en una celda de su castillo de como se llame. Parece que Bram Stoker, el autor de la novela *"Dracula"*, conoció tanto el mito de Vlad como el de la Bathory y los mezcló a su gusto literario junto a otras leyendas que le parecieron oportunas... Pero de ello hablaremos un poco más adelante.

*¿Transmigración de las almas? El parecido de Christopher Lee con el conde Vlad, "El Empalador", resulta, cuando menos, sospechoso... (**In Search of Dracula**; Calvin Floyd, 1972).*

*Diversas visiones de la Condesa Bathory: retrato de la verdadera "Condesa Sangrienta" e Ingrid Pitt antes y después de su especial "tratamiento de belleza", en la película **Condesa Drácula** (Peter Sasdy, 1970).*

Vampiros en poesía y prosa

La figura vampírica aparece en literatura a comienzos del siglo XIX, de la mano de alguien tan ilustre como Goethe, que trata el tema en *"La novia de Corinto"*, aunque poco antes ya había sido insinuado por Burger en su *"Eleonora"*. La creación de Goethe entusiasmó a los románticos alemanes e ingleses, pero fue un autor mucho más oscuro el que escribió el primer cuento de vampiros del estilo "capa negra y colmillos" que luego se ha hecho famoso. William Polidori, médico y secretario personal del poeta Byron, escribió *"El vampiro"* en aquella misma noche célebre a orillas de un lago suizo en la que, por una apuesta, la casi adolescente Mary Shelley inventó a Frankenstein y su Criatura; los otros dos contendientes en el certamen, Shelley y Byron, no aportaron ningún nuevo mito al terror, aunque algunos aseguran que la idea del vampiro se debe al autor de *"Child Harold"*, retomada y desarrollada después por su secretario. Lo cierto es que Lord Ruthven, el personaje creado por Polidori, es el padre de Drácula y de los demás vampiros clásicos de la literatura fantástica contemporánea. La historia fue publicada en abril de 1819 en el *New Monthy Magazine*, pero no trajo suerte a su autor, que murió dos años más tarde en la pobreza y el anonimato más totales. Sin embargo, su obra siguió abriéndose paso, tuvo numerosos imitadores y hasta fue llevada años después por Alejandro Dumas, hijo, a la escena teatral.

En 1847 se publica una novela anónima titulada *"Varney el Vampiro o el Festín Sangriento"*, que muchos atribuyen al prolífico autor popular Thomas Preskett Prest. El libro tiene más de ochocientas páginas, por lo que ostenta el record Guiness de la historia de vampiros más larga jamás contada, y su trama, aunque inverosímil y llena de puerilidades, tiene cierta gracia y diversión y aún puede ser leída sin demasiado aburrimiento, casi con diversión. El estudioso Leonard Wolf, en *"Un sueño de Drácula"* comenta: *"Quizá sólo el escrito de un viejo verde podría superar el entusiasmo que siente Prest por las doncellas que fijan sus ojos en el rostro de Varney... Trueno de oropel; rayo de celofán. Muerte, sangre, cuchilladas, pistoletazos, puñaladas, sótanos, resurrecciones a la luz de la luna. En efecto, Varney resucita con tanta frecuencia que la idea de muerte adquiere un aspecto ridículo"*. ¿No podría decirse lo mismo del mito cinematográfico del conde sanguinario? Desde un punto de vista estrictamente literario, el cuento de Joseph Sheridan Le Fanu *"Carmilla"* es mucho más exquisito y contundente. Le Fanu, escritor irlandés de origen hugonote francés, es sin duda uno de los mejores autores de relatos de fantasmas de todos los tiempos. Su *"Carmilla"*, publicada en 1872, es una historia turbadora y llena de sugerencias eróticas: la protagonista, una joven de origen desconocido recogida por un viejo militar inglés, resulta ser una reaparición de la condesa Mircalla Karstein, muerta años antes, y se apodera del alma y del cuerpo de la hija de su generoso huésped. Llena de insinuaciones homosexuales muy audaces para la época victoriana en que fue escrita, *"Carmilla"* ha sido llevada libremente varias veces al cine, destacando en estas adaptaciones la sublime **Vampyr** de Dreyer (para algunos la mejor película de vampiros jamás realizada) y la discreta **Et mourir de plaisir**, del inefable Roger Vadim.

Arriba, portada de la primera edición de "Varney the Vampire", de Thomas Preskett Prest, publicada en 1847. A la izquierda, dibujo ilustrativo de las correrías de dicho personaje.

Desembarco en Whitby

Pero los precedentes no son más que eso: nuncios o emisarios que preparan la llegada del verdadero Rey. Pese a precedentes tan ilustres como Poe o tan laboriosos como Gaboriau, el Gran Detective sólo nace con Arthur Conan Doyle; de igual modo, la verdadera leyenda literaria del vampiro, de la que hoy se alimenta nuestra imaginación, comienza con la novela *"Dracula"*, de Bram Stoker. Hay que reconocer que el padre del Vampiro-Rey es un literato mucho menos ilustre que el padre del rey de los detectives. Abraham Stoker nació en Dublín, en 1947, y sólo ocasionalmente se dedicó a escribir: su auténtica profesión fue la de empresario y representante teatral. El más ilustre de sus clientes fue el gran actor shakespeariano sir Henry Irving, cuya figura llena toda una época de la escena británica, como en su tiempo lo hizo Garrick. Stoker fue su representante y su factótum durante muchos años, convirtiéndose en una figura muy conocida del ambiente teatral londinense. De vez en cuando, para aliviar las tensiones de su trabajo y dar salida a su vocación reprimida, escribía historias fantásticas, a las que nadie parecía tener en demasiada estima. Los mejores intencionados le tuvieron por un aficionado con cierto talento, pero nada más. En su magistral estudio *"Horror and Supernatural in Literature"*, H. P. Lovecraft observa que los argumentos de Stoker suelen ser muy buenos (por ejemplo *"La joya de las siete estrellas"*, un caso de momia que vuelve a la vida, y sobre todo *"El gusano blanco"*, cuyos elementos retomarán más tarde el propio Lovecraft y Robert E. Howard) pero que los estropea con la incurable torpeza de su forma de escribir, pesada y confusa. Sin duda este juicio es cierto en lo tocante a la mayoría de las novelas de Stoker, aunque sus cuentos son mucho mejores y algunos de ellos (v. gr., *"La casa del juez"*) auténticamente magistrales. Pero toda regla tiene su excepción y en el caso de la torpeza novelística de Stoker la excepción es *"Dracula"*, como desde luego reconoce el propio Lovecraft.

Para empezar, puede afirmarse que *"Dracula"* es realmente una novela muy buena, incluso comparada con otros buenos productos fantásticos de ese final de siglo inglés que produjo tantas maravillas en ese campo. Escrita en forma de novela epistolar, un recurso muy típico de finales del siglo XVIII (recordemos, por ejemplo, *"Las amistades peligrosas"*, de Choderlos de Laclos) pero que se mantuvo a lo largo de gran parte del XIX, tiene ritmo, fuerza, ambiente, intensidad, magia y también humanidad. Logra mantener la tensión amenazante a lo largo de muchas páginas, lo cual nunca ha sido fácil de lograr, como demuestran tantos gruesos fracasos de este género que hoy llenan las estanterías de las *bookshops*. No está claro cómo le vino a Stoker la idea de componer su libro. Según testimonio de su hijo, todo empezó con una pesadilla del escritor en la que soñó con un rey vampiro que se levantaba de la tumba para cometer diversos crímenes. Pero otras fuentes señalan que tomó la semilla del argumento de una cena con Arminius Vambery, profesor de Lenguas Orientales en la universidad de Budapest, quien le contó numerosas historias sobre Vlad el Empalador y diversas leyendas de vampiros usuales en los Cárpatos. Lo más verosímil es que Stoker mezclase varias fuentes y diversas inspiraciones para crear su historia. De lo que no cabe dudar es de que el resultado fue excelente, a pesar del escaso interés que despertó en la crítica de la época. Las principales gacetillas de ese tiempo (el *Athenæum*, el *Punch*, etc.) fueron severas o despectivas con la novela de Stoker. Su patrón, sir Henry Irving, ni siquiera acabó de leerla y la despidió resoplando: *"Dreadful!"*. Ninguno de ellos se dio cuenta de que en el puerto de Whitby, según la descripción de Stoker, había desembarcado uno de los personajes más poderosos e invulnerables de la literatura popular contemporánea. Aún sigue entre nosotros y sin dar muestras de fatiga...

Junto al maléfico Conde vinieron Jonathan Harker y el implacable doctor Van Helsing, la dulce Lucy y todo el resto de personajes que, con un ropaje u otro, aún siguen apareciendo en las películas, los cómics, las nuevas novelas y todo el resto de infinitas secuelas de la historia original. También aparecieron con ellos los espejos que se niegan a reflejar la falsa vida del vampiro, los ajos y las cruces que sirven para protegerse de él, los ataúdes llenos de la tierra nativa en los que el no-muerto perdura, acechante, en su no-vida... Ahora cualquiera de nosotros, hasta el niño menos avispado, se sabe de memoria cuanto está escrito en el reglamento siniestro del vampirismo. Pero, ya digo, todo comenzó para nosotros en un pequeño puerto inglés, a finales de los años ochenta del pasado siglo, cuando llegó un barco fantasma cargado de cadáveres y con un piloto muerto de espanto atado al timón, del cual saltó a la orilla un gran perro negro... ¿O quizá todo fue tan sólo una pesadilla de Bram Stoker, que ya nosotros hemos aprendido para siempre a soñar con él?

Arriba, Bram Stoker, el "Rey de los Vampiros". A la izquierda, el puerto de Whitby, primera etapa de la aventura inglesa del Conde Drácula.

Frankenstein: ¿cadenas a la Creación?

Ramón FREIXAS
Joan BASSA

Boris Karloff, el Frankenstein por antonomasia, que dio vida al personaje en la mítica versión dirigida por James Whale en 1931. A la derecha, el primer Frankenstein de la historia del cine, a saber: la versión de 1910 de J. Searle Dawley.

En los primeros años del siglo XIX, el mundo vive uno de los períodos más dinámicos y creadores: la revolución industrial. A su sombra, y sólo hasta cierto punto enfrentada con ello, encontramos el romanticismo apasionado y nostálgico, que pronto será barrido por el realismo burgués. Pero dejemos este contexto febril y vital, y trasladémonos a la apacible Suiza para hallar las raíces de Frankenstein. En la Ginebra de 1816, habitando a orillas del Leman, Byron y Shelley, dos de los grandes románticos ingleses, viven unos meses de reposo (1). Una noche de tormenta, el 15 de julio, cruzan con sus amigos una apuesta: cada uno deberá escribir un relato de horror. Ninguno de los dos cumplió, pero hubo alguien que decidió seguir adelante y escribir la historia propuesta. Era la esposa de Percy B. Shelley, Mary Wollstonecraft, que, a partir de una idea original, dio a luz su *"Frankenstein, el Prometeo moderno"*. Nacida el 30 de agosto de 1797 y fallecida en Londres el 1 de febrero de 1851, su itinerario vital se encuentra sembrado de los usuales avatares propios de todo aplicado escritor romántico: huérfana de madre, olvidada por su padre y odiada por su madrastra. Escapa de su familia matrimoniando con Shelley, enlace que, pese a su breve duración -seis años-, le acarreará un sinfín de problemas al tener que competir con su hermanastra y con su propia hermana, tambien enamoradas de Shelley, perder prematuramente su primer hijo, ver morir a su hermana y a otro hijo, soportar los amoríos italianos de su esposo y, finalmente, la muerte de éste en un naufragio. Desde este instante, al margen de su probado talento (habla cuatro idiomas amén del inglés: griego, latín, francés e italiano), se dedica a la literatura, publicando, *"Frankenstein"* aparte, títulos como *"The last men"*, *"Lodore"*, *"Mathilda"* o sus memorias *"Shelley memorials"*, alternándolo con estudios biográficos de personalidades del renacimiento italiano como Boccaccio, Maquiavelo o Petrarca, colaboraciones en revistas, etcétera.

A pesar del aval de tan arraigada base literaria, no encontramos casi adaptaciones hasta el decenio de los 30, comúnmente denominado la *Edad de Oro* del género. Una excepción es **Frankenstein** (J. Searle Dawley, 1910), producción de la *Edison Kinetogram*, que constituye el bautismo de fuego del mito y que merece de Gérard Lenne, entre otros autores, un elogioso comentario.

El verdadero inicio del mito cinematográfico se produce, empero, cuando la *Universal* se dedica de lleno a producir films fantásticos poblados por una variada gama de monstruos. Después de algunas pruebas dirigidas por Robert Florey (2), con Bela Lugosi como la criatura, James Whale es el encargado de rodar la obra, utilizando a Boris Karloff en el papel del monstruo. El film describe la peripecia del doctor, con todos los rasgos del pequeño burgués, egoísta y algo ridículo que, en un momento de obnubilación, da rienda suelta a su talento y crea a Karloff. Inmediatamente contrito de su acto, intentará educarlo y, ante su fracaso, será el primero en querer exterminarlo. Si bien la parábola del film es bastante transparente, de un cauteloso conservadurismo, en este contexto sobresale, casi de forma autónoma, la significación de la criatura. Un ser creado a pesar suyo, que se encuentra con una mente alterada, conllevándole a actuar en base a ingenuos razonamientos primarios que su sobrehumana fuerza aplicará con rudeza. Actuando sólo en orden a impulsos como el miedo ante el fuego, la libertad como alternativa a la celda o la hermosa escena en que, jugando con la niña, la lanza al agua con la esperanza de que flote como las flores, la criatura atraerá las iras de todos al no integrarse en el universo estabilizado de la sociedad de su creador. La única salida posible es la de su muerte, entre las llamas del molino al que le han empujado los extravagantes lugareños vestidos de tiroleses que puntúan las escenas folklóricas de la película.

La novia de Frankenstein *(James Whale, 1935). Elsa Lanchester y Boris Karloff se encargaron de dar vida a los protagonistas del romance.*

El segundo apunte de Whale, **La novia de Frankenstein**, narra, a partir de un preámbulo interpretado por la Shelley *in person*, la superviviencia del monstruo al incendio del molino, quedando libre para vagabundear por el mundo, no sin antes haber liquidado a la familia de la niña ahogada. Tras intentar una pacífica convivencia con el género humano, esperanzado con la comprensión recibida de manos del ciego anacoreta (otro paria), se verá rechazado, preso en el pueblecito y finalmente refugiado en la paz de un cementerio (¡qué más marginados que los cadáveres!). Entre tanto, Victor Frankenstein recibe la visita del infame doctor Pretorius, dedicado a la cría casera de adultos probetas, vulgo *homúnculos*, y decidido a fabricar un ejército de seres esclavizados, amén de una compañera para Boris Karloff. Ante la negativa del barón, Pretorius recurre al chantaje, secuestrando a Elizabeth, la cursi esposa de Frankenstein. Con la Criatura en su poder, casualmente hallada en el cementerio, el barón -muy en contra de su voluntad- deberá acceder a las pretensiones de Pretorius.

La novia de Frankenstein es el magnificente marco de una apasionada lucha entre el Bien y el Mal, combate a muerte entre ambos demiurgos, un Victor reacio a repetir el pecado que ya una vez cometió y le condujo al fracaso moral y capaz de convertir en virtud los pasados errores vía el arrepentimiento redentor; en cambio, Pretorius es el ser de las tinieblas, horrendo especimen de una humanidad dudosa, mucho más que la Criatura (que asiste impávida a la batalla). Si Pretorius es ambición, y Frankenstein coacción, la Criatura es el único personaje con sentimientos puros, humanos. Frustrado por su imagen deforme, habiendo aprendido, sin embargo, los suficientes rudimentos del lenguaje como para entender y hacerse comprender, espera anhelante la llegada de un ser similar a él para romper su soledad. Su sensibilidad se ha desarrollado hasta el punto de llorar de emoción al ser tratado como ser humano, hecho que comporta su inclusión entre los hombres por derecho propio. Siguiendo con esta línea de lucha adversa contra los elementos, que potencia el nudo dramático del film, al asumir su soledad y la incomprensión de que es objeto por el mundo, se encuentra la fase de su contacto con la artificial hembra (Elsa Lanchester, curiosa paradoja la circunstancia de hacer interpretar a la misma actriz el rol de criatura femenina y de Mary Shelley), creada al alimón por los dos científicos. Ella, sin embargo, no le mira

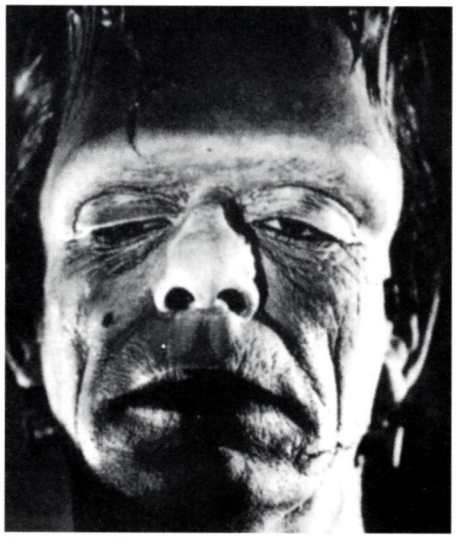
con muy buenos ojos, horrorizada por su (la de él, no la suya) monstruosidad, lanzando un desgarrador alarido ante el fin que le espera. Grito que destrozará el alma de la Criatura que, despechada, sólo pensará en acabar con su vida -la de ella, y la del malvado Pretorius-, dejando escapar, eso sí, a la tierna pareja, Victor y Elizabeth, que contemplarán cómo explosiona la siniestra torre de Pretorius. Final feliz donde la Criatura blasfema acaba con el sacrilegio, redimiéndose a sí misma con el fuego purificador tan utilizado en estos casos. El drama de la Criatura, eje de la película, estará articulado en el repudio social que padece, no por su maldad, sino por su anormalidad. En una sociedad dotada de rígidos códigos sociales la aparición de alguien ajeno a ellos, extraño, deviene una provocación. Y dicho cuestionamiento, inevitablemente, debe ser eliminado. Si todo está previsto, lo imprevisto es necesariamente subversivo. En el caso de la Criatura, además, nos encontramos con una doble provocación, pues no hay que olvidar que si sólo Dios puede crear vida, Victor Frankenstein ha cometido un blasfemo sacrilegio al animar al monstruo. Dada la circunstancia de que por el expediente del arrepentimiento el barón se redime, es el más débil quien deberá pagar los platos rotos.

La estirpe prosigue reemplazando al barón por su hijo Herbert en **La sombra de Frankenstein** (Rowland V. Lee, 1939), empedernido defensor de la memoria y actividades de su ilustre progenitor, que en visita turística al destrozado castillo, amén de la tumba de papá, de la que sustituirá su epitafio de *"creador de monstruos"* por *"creador de hombres"*, encontrará al jorobado Igor cuidando de la Criatura (otra vez Karloff), que sobrevivió indemne a la última explosión y que -por cierto- ha cambiado la astrada americana por una pelliza de lana. Primer jalón de la incipiente degradación a que se verá sometida la serie por la *Universal*, cuyo síntoma más alarmante es la pérdida de protagonismo del doctor, precisamente por dejar de serlo, supeditado a los manejos del malcarado Igor. Como es de rigor, al final la muerte alcanza a todos, quedando el monstruo sepultado en un pozo de lava (otra vez el fuego), del que saldrá tres años después (1942) al destruir los "pacíficos" lugareños todo vestigio del castillo de Frankenstein en **El fantasma de Frankenstein**, de Erle C. Kenton, siendo rescatado por otro resucitado, el chepudo Igor, marchando ambos al encuentro del hijo menor del barón, Ludwig, que, presionado por el ambicioso Igor, accederá a una nueva operación destinada a intercambiar el atontado cerebro del monstruo (Lon Chaney, Jr.), convertido ya en un desastre ambulante, por el suyo, deviniendo así, según él, un superhombre. Por

Terence Fisher, 59

***Frankenstein y el Hombre Lobo (Frankenstein Meets the Wolf-Man**, William Neill, 1943).*

***La zíngara y los monstruos (House of Frankenstein**, Erle C. Kenton, 1944).*



***La mansión de Drácula (House of Dracula**, Erle C. Kenton, 1945).*

cuestión de grupo sanguíneo, falla el invento; y la Criatura, ya con la mente de Igor, provocará otra explosión (y van...), de la que sólo escaparán la hija de Ludwig y su amado. Notemos que de la humanización presente en los tres títulos precedentes no queda ni rastro, siendo un bruto sin maneras, inestable emocionalmente, si no carente de emociones; más que una Criatura humana artificial se ha convertido en un robot algo estúpido y sin la riqueza facial que despedía Karloff. Si en **La sombra de Frankenstein** se conserva aún el ambiente, la tensión emocional convergiendo en una realización honesta, manteniendo en alto todavía la dignidad del éxito de Whale, **El fantasma de Frankenstein** brilla por la ausencia de todo ello, y -además- resulta ser el prólogo de catástrofes venideras.

Hablando de debacles, **Frankenstein y el Hombre Lobo** (William Neill, 1943) inaugurará la serie de cócteles "monstruosos" constituyéndose en otra caída del mito. En esta ocasión el licántropo (Lon Chaney, Jr.) recorre Europa buscando la cura de sus males, topándose con el profesor Mannering, empeñado en sacar al monstruo (un decadente Bela Lugosi, ¡por fin! en el papel que rechazó en 1931) de su letargo; enfrentados en un penoso combate de boxeo, que concluirá en la mitad del tiempo reglamentario, al ser dinamitada, otra vez, la mansión por los "pacíficos" aldeanos. Pero la Criatura no reposará en paz. Kenton realiza un par de puzzles con **La zíngara y los monstruos** (1944) y **La mansión de Drácula** (1945) donde la criatura, en manos de sabios locos, intenta esconder su vergüenza amparada en fugaces apariciones. Destaquemos la componente alucinada en esos entrecruzamientos de diversos monstruos, propiciados por un guión más que inexistente. La puntilla la dieron el par de "graciosos" llamados Abbot y Costello en **Contra los fantasmas** (Charles T. Barton, 1949). Sin comentarios. Sólo lamentar la presencia de Karloff y Lugosi en este engendro.

Parecía que el filón se había agotado definitivamente y que ya nada quedaba por hacer con Frankenstein y su Criatura. Tuvieron que pasar ocho años de silencio hasta que, trasladados a Europa, volvieron a salir de la mano de Terence Fisher, cuando la *Hammer* compró los derechos a la *Universal* de buena parte de sus viejos films, y se lanzó a la producción de películas con los mitos clásicos del Fantástico en cabecera, rodados -al principio- con gran pobreza de medios y con la incertidumbre de su rentabilidad después de tantos años. La primera realización, **La maldición de Frankenstein** (Terence Fisher, 1957), buscada como un tanteo de mercado en aras a proseguir o no según los resultados comerciales la producción de mitos, fue acogida con interés por el público.

Terence Fisher, director bajo contrato de la *Hammer*, entonces una pequeña productora británica y por ello siempre dispuesto a realizar lo que le mandaran, fue el encargado de llevar a término el primer título de la segunda gran época de la historia del Frankenstein cinematográfico. Dejando de lado el tiempo transcurrido desde el díptico de Whale (22 años), las mejores adaptaciones hasta entonces y de donde podría haber partido, Fisher se aleja notablemente, dando su visión particular que trasciende las limitaciones evidenciadas por Whale, tanto a nivel de discurso ideológico como de dirección.

El itinerario innovador de Fisher se inicia con una serie de puntuaciones de diversa gradación y polémica, abarcando toda la amplitud del espectro mítico. Así, la Criatura recibe, aparte de un nuevo maquillaje humanizador (diferente en cada uno de los films), un tratamiento menos importante, otorgándosele una vida más dependiente de su creador. Lejos de la imponente -aunque pétrea- máscara karloffiana, el rostro y figura atribuido a esta Criatura adquiere trazos diferentes, desde la descomposición evidente de Christopher Lee en la primera, hasta el monstruo femenino de **Frankenstein Created Woman** (1966) o la complejidad emotiva del monstruo en **El cerebro de Frankenstein** (1969).

En la saga de Fisher, la criatura, ante la pujante personalidad de su creador, se ve relegada a un segundo término, abandonando su anterior protagonismo, aunque su presencia continuará siendo el eje de los films, y su creación el motor de las obras. La subsidiaridad de ésta se plantea desde el instante en que deviene un objeto para su creador. Los rasgos humanos, la impotencia de la Criatura ante su estado, quedan marginados para el barón, despreocupado de sus sufrimientos y del fin que le espera. Más que nunca devendrá un objeto, poco espectacular, en manos del doctor, que lo utilizará como un instrumento más de su laboratorio. Un monstruo inmerso en su tragedia de imposible solución en **La maldición de Frankenstein** o poseedor de un atractivo cuerpo en **Frankenstein Created Woman**, donde Susan Denberg es el sujeto de las idas y venidas del científico. Belleza externa que no borra su odio frente a su creador, preocupado por otras cuestiones. Mientras que en **Frankenstein and the Monster from Hell** (1972) vuelve con un físico monstruoso también repleto de rencor hacia Frankenstein, achacándole el haber prolongado inútilmente su vida. Hemos dejado para el final la más completa personificación de la Criatura en **The Revenge of Frankenstein**, donde Frankenstein, con la impunidad de su muerte oficial, se dedicará por fin libremente a sus experimentos. El sujeto que prestará su colaboración (el cerebro) será el deforme Karl, fiel servidor dotado de una humanidad y complejidad insólitas en los ayudantes del barón. Ser sufriente por excelencia, consciente de su deformidad, ejemplo ideal de la ecuación fealdad física igual a belleza moral, se pondrá en las manos de su amo para trocar su aspecto externo en una apariencia más seductora. Consumado el hecho, dotado ya de una evidente belleza que no esconde su artificialidad, empieza su calvario. Tras errar incomprendido por todos, situación que le conduce al crimen, confirmada la monstruosidad con que es visto por los demás, degradándose paulatinamente su nuevo cuerpo, su odio hacia su creador le lleva a presentarse en una mundana reunión aristocrática, denunciando a Frankenstein como inductor de su lastimoso estado al proclamar su auténtica personalidad cuidadosamente ocultada hasta entonces. Tratamiento ejemplar el dedicado a la Criatura, sumida en la dolorosa contradicción de *"este sentimiento tan eminentemente gnóstico de estar en el mundo pero sin ser del mundo"* (3).

Paralelamente al reflejo de la importancia de la criatura, se impone la hegemonía del científico, como protagonista absoluto y nueva *vedette* en los films de Fisher. Invertida ya de entrada la caracterización del sabio representante por excelencia del orden burgués, Frankenstein asume totalmente su personalidad de destructor de un orden y de unas convenciones morales que se oponen a sus ambiciones creadoras de una nueva forma de vida. Amparándose en este choque entre el barón y la sociedad, Fisher desarrolla ampliamente en su obra la circunstancia de que, para el renacimiento del orden social, es preciso ya no sólo el abatimiento de la Criatura, sino también la desaparición física y todo lo definitiva que permita la pantalla de su hacedor. Cuando el demiurgo asume su papel y se muestra orgulloso y solidario con su "obra", la intransigente comunidad jamás tolerará semejante afrenta. De hecho, el grito de esta sociedad es adoptado por Fisher como título de su cuarta vuelta de manivela: **Frankenstein debe ser destruido** (**Frankenstein Must Be Destroyed**, sagazmente traducido como **El cerebro de Frankenstein**).

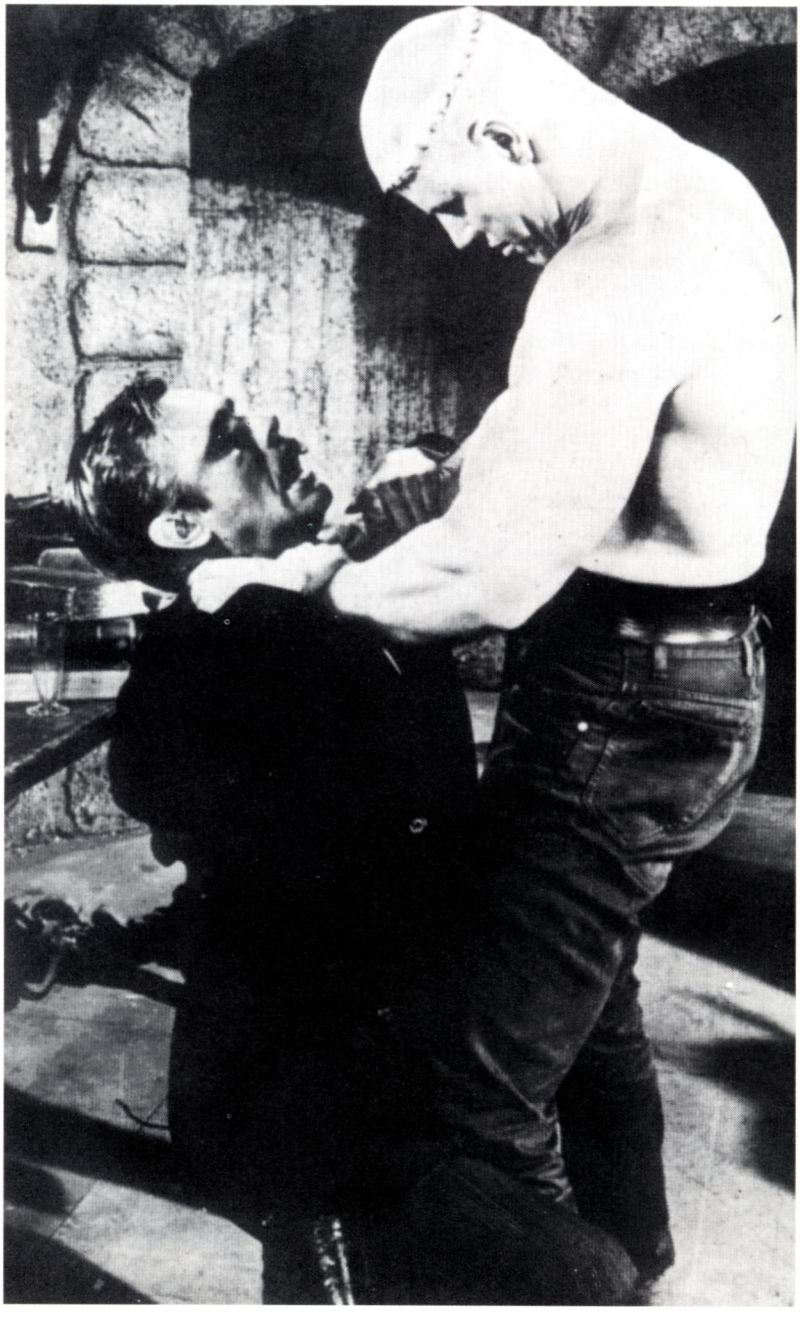
El personaje de Frankenstein, cómo no, ha sido incorporado con frecuencia al mundo del comic. Arriba, historieta de 1953 aparecida en la revista "Menace"; a la derecha, "Frankenstein's Creation", historieta aparecida en el número 1 de la revista "Frankenstein".

Marginado por sus incómodas teorías, que ponen en cuestión toda una estructura social, luchando contra la rigidez fanática del inmovilismo, el doctor deberá no sólo defenderse a sí mismo, sino también a su obra, con la que llegará a la absoluta identificación cuando en **The Revenge of Frankenstein** comparte el trágico fin de su obra, y, una vez muerto, su fiel asistente transplanta a otro su cerebro, convirtiendo así al barón en otro monstruo. El círculo se ha cerrado al devenir el demiurgo en su propia creación.

La moralidad corrosiva de esta obra maestra se observa ya en su excepcional comienzo, prolongación casi serial de **La maldición de Frankenstein**, donde, esperando su ejecución, Frankenstein logrará escapar a la guillotina al ser reemplazado en el cadalso por el sacerdote que debía reconfortarle en sus últimos instantes. Sutil jugarreta de Fisher, convertido, a sus años, en un mordaz *enfant terrible*.

Si infiel a la descripción física del Frankenstein de la novela (la más próxima recreación del barón se encuentra en **El horror de Frankenstein**, 1969, debida al excelente guionista de los dos primeros títulos de Fisher, Jimmy Sangster), el científico fisheriano será encarnado en toda la saga por un Peter Cushing que compone la mejor *performance* de todos los barones habidos y por haber. El fin no varía, cambia en todo caso la definición psicológica del personaje. Extremadamente idealista, fascinador, perverso en el buen sentido, va perdiendo esa ingenuidad para finalizar en el envilecido, duro, cínico y egoísta barón de las últimas producciones, llegando en ciertos casos a convertirse en un narciso pagano que, orgulloso de su poder, hará que se crea un nuevo Dios, olvidando su condición humana y su patente vejez.

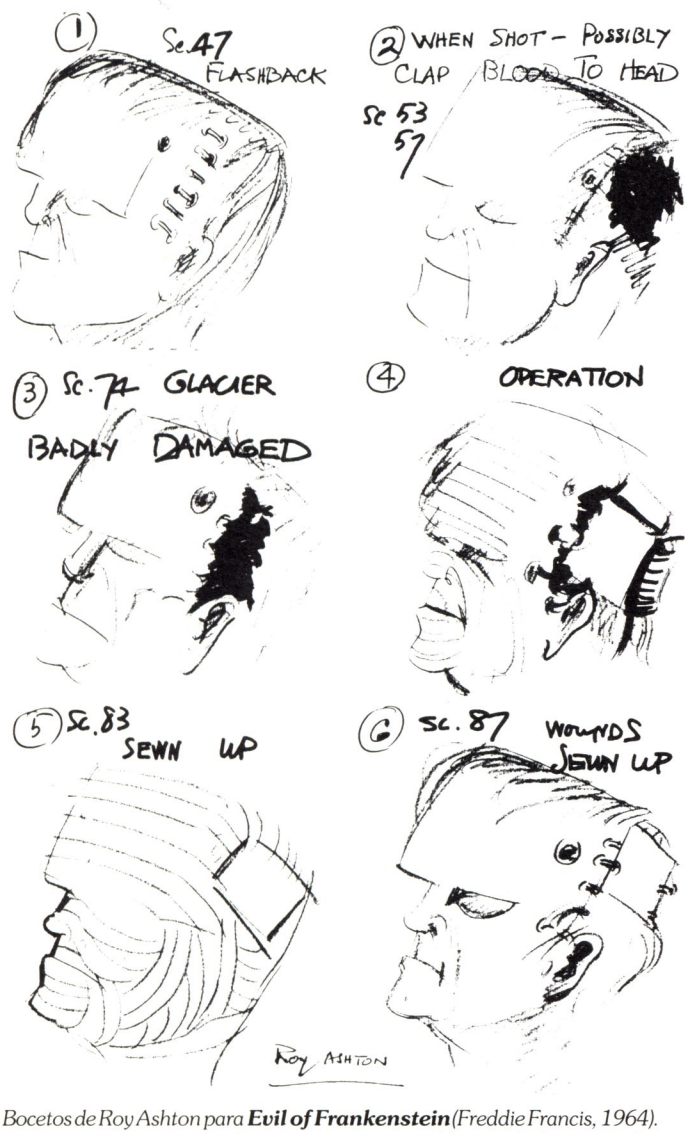
La obra de Fisher se verá además magníficamente potenciada gracias al inteligente uso del color, en ese constante predominio de los tonos fuertes para situaciones tensas, desde el rojo erótico o el negro mórbido a la grisácea composición de sus interiores carcelarios logrado con el apoyo de extraordinarios operadores como Jack Asher o Arthur Grant. El empleo de sugerentes decorados, fieles ambientadores de la época victoriana y eficaces introductores a un clima de inseguridad y horror, resulta excelente ya en la transcripción de simples habitaciones, ya en el sombrío fulgor con el que nos presentan el laboratorio del demiurgo. Otra de las constantes en la filmografía del director y que dinamiza su obra es el erotismo, tan trabajado por Fisher y fundamento de sus ficciones, que acostumbra a disfrutar de un tratamiento violento. Priman las agresiones, la presencia de caracteres mórbidos y las relaciones de fuerza, y brota pujante en todo momento.



Los componentes citados son algunos de los pilares constitutivos del universo de Fisher. Su expresión se estructura mediante el montaje, elemento esencial al dotar de sentido a su ejemplar planificación, basada a su vez en la pertinencia y cuidada elaboración del encuadre que adquiere en el director profunda significación, al fundir en una relación dialéctica los objetos, la posición de los intérpretes y el decorado. Partiendo de innegables presupuestos realistas nos remite a la sociedad victoriana, radiografiada puntillosamente en su puritanismo. En síntesis, el trabajo de Fisher se asienta en una constante subversión del marco genérico, facilitando un discurso progresista fundamentado en la lucha de unos personajes marginados, tanto contra una sociedad que no intenta comprenderlos, como con sus propios problemas y dramas interiores, magníficamente trazados.

La degradación del personaje de Frankenstein ha conocido personajes y paisajes que nada tienen que ver con Shelley, Whale o Fisher, como ***Jesse James Meets Frankenstein's Daughter*** *(William Beaudine, 1965).*

Si la hegemonía, en su vertiente cualitativa, se trasladó a Inglaterra en 1957, ello no fue óbice para que en Estados Unidos siguieran atormentando al mito en producciones cada vez más infames, como el presuntamente rockero, de la temida serie **I Was a Teenage Frankenstein** (Herbert Lee Strock, 1958); la abominable **Frankenstein's Daughter** (Richard E. Cunha, 1958), que retoma la esporádica vena del monstruo femenino con andrajosos resultados; **Frankenstein 70** (Howard W. Koch, 1958), con un agotado Boris Karloff ejerciendo de descendiente del Dr. Frankenstein, el último de la estirpe, que se ve obligado a alquilar su castillo a la Televisión para poner en marcha la misión de todos conocida. En fin... Un nuevo golpe bajo al mito fue el recibido por Marie Frankenstein, decidida a resucitarlo enfrentándose al famoso pistolero en **Jesse James Meets Frankestein's Daughter** (William Beaudine, 1965), cuyo director parió en otro momento de enajenación el inmortal **Billy the Kid vs. Drácula**. No pueden quedar al margen las cinematografías mexicana y nipona. A la primera se le deben -entre otros obsequios- el catálogo "monstruoso" de **Santo y Blue Demon contra los monstruos** (Gilberto Martínez Solares, 1968), destacando un perverso enano, una momia que ni las de Guanajuato y *last but not least* un cíclope de caucho de rebajas de El corte inglés y un monstruo de Frankenstein (en el film **Franquestein**, toma ya castizos) vilmente impagable. Inoshiro Honda por su parte no pudo resistirse a la tentación de realizar su versión "made in Japan" que título **Furankenshutain tai Baragon** (1965), con un joven salvaje transformado en coloso, después de comerse el corazón de la Criatura.



Bocetos de Roy Ashton para ***Evil of Frankenstein*** *(Freddie Francis, 1964). En la parte superior, la Criatura no consiguió librarse de los malvados mejicanos:* ***Santo y Blue Demon contra los monstruos*** *(G. Martínez Solares, 1968).*

Paralelamente, la *Hammer Films* produjo dos nuevos acercamientos al margen de Fisher. En 1964, Freddie Francis, con **Evil of Frankenstein** vuelve a aproximarse a Whale mediante un monstruo karloffiano y más mecanizado que de costumbre en la productora británica. Tal vez la particularidad más interesante del film responda al tierno idilio entre la criatura y una agradable zíngara. Más atractivo resulta **El horror de Frankenstein** (1970), que si bien no se halla a la altura de los guiones suministrados por su director, Jimmy Sangster, a Terence Fisher, es, junto con las obras de éste, uno de los más conseguidos Frankenstein de la historia moderna.

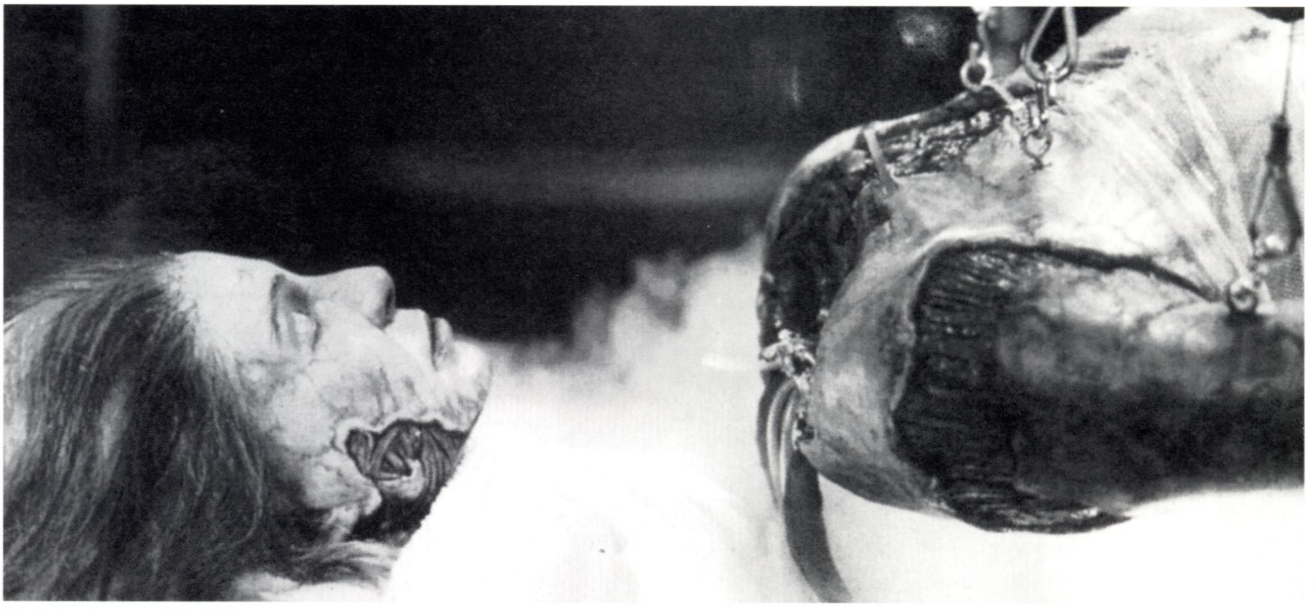
Entrados en la década de los 70, la producción existente se decanta hacia series B o Z ínfimas o títulos de dudoso erotismo, atribuyendo al monstruo falos gigantescos y coartada para cuestionables desmadres -y desmanes- terroríficos y orgiásticos. Tratado por manos irrespetuosas, el mito acabará por caer en un estado de coma permanente. Así, en **Lady Frankenstein** (Mel Welles, 1971), nos topamos con el barón, Lady Frankenstein, su hija y el monstruo, remedo del superhombre nietzscheano, preciosa combinación de magín privilegiado y apolíneo físico (herencia previa del ayudante del profesor y tarado subnormal, respectivamente), creado por la Lady, que concluirá sus días a manos de su "hombre ideal"; triste destino el de la mujer emancipada, como se ve. El mito ha tentado al *underground*, italiano en este caso, con **Necró-**

polis (Franco Brocani, 1970), *pensum* heterodoxo donde un monstruo concienciado se dedica a pintar graffitis por las paredes, recitar largos monólogos, escuchar el cuento de Blancanieves... Como postrera muestra citemos la perla de la década -salvo omisión o desconocimiento- encarnada en la producción cuatripartita (EE. UU., España, Alemania e Italia) **The House of the Freaks** (Robert Oliver, 1973), con un ridículo barón que se lanza en su fortaleza a la creación (?) indiscriminada de sujetos, con ambición de monstruos. A saber: un gigante de nombre Goliath, un chepudo, un cavernario del paleolítico, sin especificarse si superior o inferior, el enano de turno y en el no va más de la investigación, construye (*sic*) dos especímenes, Hans e Igor (¡oh sí!), de apariencia normal (4).

Si los títulos citados más arriba se incorporan al sector de mínimo presupuesto y nula ambición, salvo raras y contadas excepciones, **El jovencito Frankenstein** (Mel Brooks, 1974) y **Carne para Frankenstein** (Paul Morrisey y Antonio Margheriti, 1973) se sitúan en la provincia de las películas con *pedigrée*. Brooks ofreció con su jovencito la mejor de sus parodias. Extenso refrito de la producción *Universal* que, sin aportar nada nuevo, lograba algo inaudito en el director: dejarse ver. La versión auspiciada bajo los efluvios de Andy Warhol es una nueva suma de sangre y basto erotismo, donde un doctor ensimismado en sus experimentos, auxiliado por un jorobado zumbón, es engañado por su esposa, que le pone los cuernos con cualquier macho a su alcance, preferiblemente rudos lugareños. Frankenstein, pues, ocupado en la creación de dos monstruos, macho y hembra, desespera ante la falta de erección del primero, que hace caso omiso a los atractivos de su pareja. En fin, todo ello acaba en una orgía sangrienta, todos apelotonados en un batiburrillo sugerente, homenaje surrealista al pinchito moruno.

Asistimos, a lo largo de todos estos años, a la descomposición paulatina del mito. De **Necrópolis** al **Frankenstein a la italiana**, de Armando Crispino, con la salvedad de Sangster y Fisher, el mito se disuelve como un azucarillo en la negrura y la falta de imaginación que estos últimos años han caracterizado al cine, y no sólo al de ciencia ficción. En los postreros tiempos, dejemos constancia de que las pretensiones de veracidad de **La verdadera historia de Frankenstein** (Jack Smight, 1973) colisionan con sus alicaídos, sosos resultados. Concedemos, en cambio, el beneficio de la duda al film sueco **Victor Frankenstein** (Calvin Floyd, 1977), que intenta revisitar la mítica historia a partir de una fiel lectura de la novela, por el contundente motivo de que no la hemos podido visionar. Asimismo, lamentamos que la versión que Roger Corman ha realizado de la excelente novela de Brian Aldiss, **Frankenstein desencadenado**, que responde al título original del libro, *"Frankenstein unbound"* (1990) permanezca inédita en territorio español. Tras una larga sequía, el tema de creación de vida artificial a partir de cadáveres -de inspiración más o menos lejana en la novela de Shelley- ha recuperado el pulso cuantitativo. No fue Mary Shelley sino el solitario de Providence (Rhode Island), H. P. Lovecraft, quien proporcionó la inyección literaria (el relato *"Herbert West, reanimador"*) a Stuart Gordon para formalizar **Re-animator** (1985), aunque acaso la referencia más directa a Frankenstein se halla en **The Bride of Re-animator** (1990), pergeñada por el productor de la anterior, Brian Yuzna, tan fallera, tan carnavalesca, tan costrosa, casposa, astrosa, como **Re-animator** -aunque ello repatee los higadillos de los fieles sacerdotes del *gore*. Parecidos adjetivos podrían usarse para calificar **Frankenhooker** (Frank Henenlotter, 1990), descastada parodia, intermitentemente graciosa, acerca de las alegrías del bricolage casero aplicado al eterno mito del desafío a la ley de Dios y al cosido de fragmentos humanos, apuradamente ortodoxo.

A diferencia de otros mitos clásicos del Fantástico, Frankenstein no recibe ya las debidas atenciones de la industria, siendo relegado a apariciones esporádicas, bien paródicas, bien en breves homenajes; a menudo comparecencias espúreas y bastardas. Su presencia protagonística (del barón y de la criatura) ha sido conscientemente (?) olvidada en la nueva etapa del género ya más propicia a la pirotecnia de los efectos especiales que a los dislates transgresores de antaño.



En los últimos tiempos, el espíritu poético del originario Frankenstein ha terminado por recalar en las aguas del gore: ***La novia de Re-animator*** *(Brian Yuzna, 1990).*

Boris Karloff con Bela Lugosi, Jr., en un descanso del rodaje de ***La sombra de Frankenstein*** *(****Son of Frankenstein****; Rowland V. Lee, 1939).*

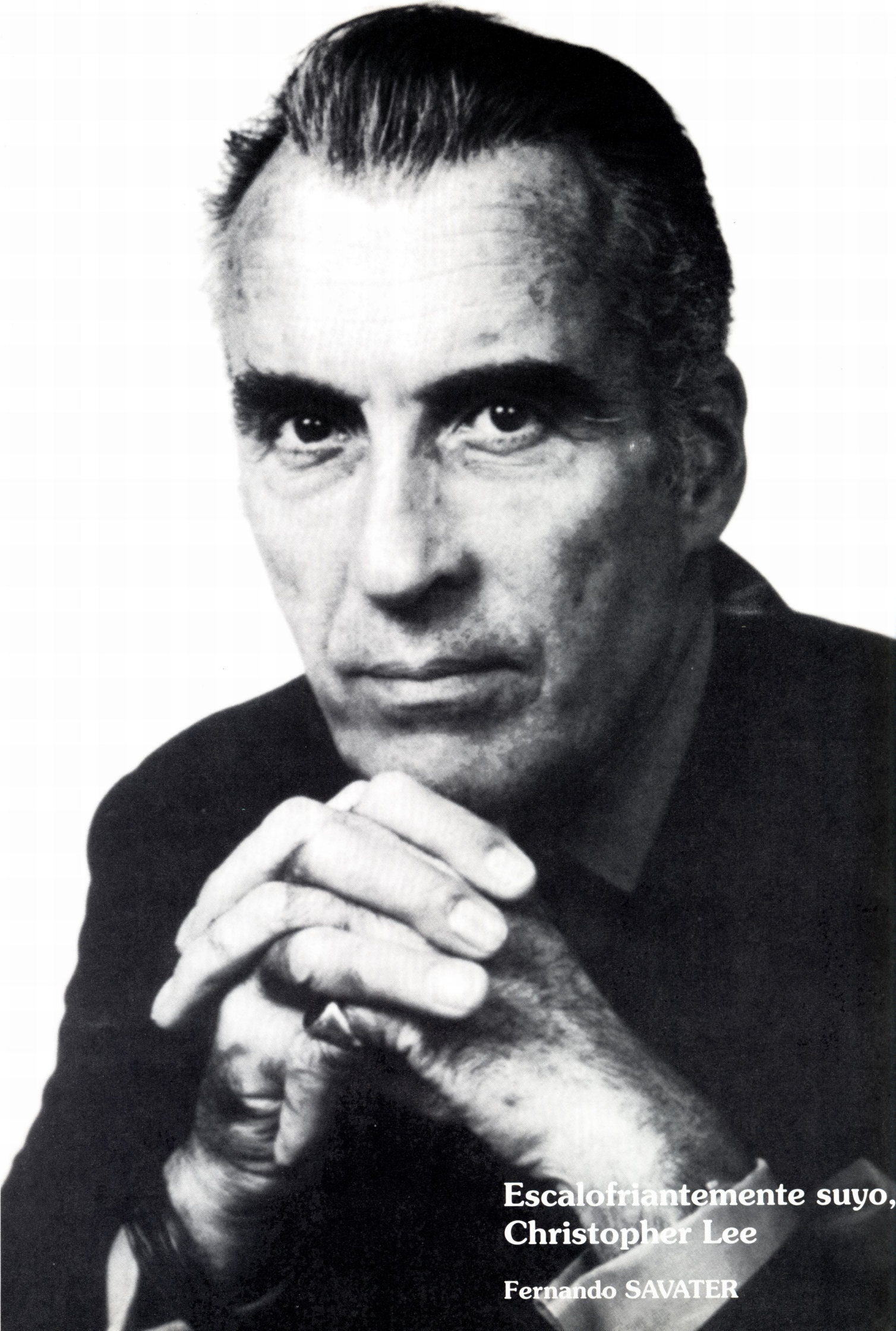
NOTAS

(1) Tan evocada y legendaria velada ha generado el interés de tres producciones casi coincidentes de calendario. A saber: **Remando al viento** (Gonzalo Suárez, 1987), **Gothic** (Ken Russell, 1987) y **Haunted Summer** (Ivan Passer, 1988). En otro orden de fabulaciones, aunque sólo sea como constancia notarial del hecho, y porque nos gusta la película, conviene hacer mención de **El espíritu de la colmena** (Víctor Erice, 1973), donde la criatura adquiere de forma ejemplar la condición de mito.

(2) Una de las incógnitas que más han fascinado a los aficionados al mito es la de imaginar cuáles habrían sido los resultados si Robert Florey hubiese acometido la tarea de realizar las dos obras que finalmente dirigió James Whale. En todo caso, Whale retomó para **La novia de Frankenstein** buena parte del argumento que Florey había escrito para la *Universal*. Dicho guión, con precisiones del propio Florey, está reproducido en la revista *L'écran fantastique*, nº 10, págs. 61-63. París, 1979.

(3) Emmanuel Carrère: *"Prométhée délivrée (Sur les Frankensteins de Terence Fisher)"*, en *Positif*, nº 195-196, julio-agosto de 1977, pág. 72.

(4) Nobleza obliga -y doblega-, la aportación de España, aunque a nota a pie de página, merece (?) una mínima, pesarosamente, atención. En 1955, uno de los episodios de **Tres eran tres**, de Eduardo G. Maroto, toma discretamente a chacota al demediado mito objeto de estas líneas. Quince años después, en un omnibus terrorífico (**Los monstruos del terror**, Hugo Fregonesse y Tulio Demicheli, 1970), un malvado alienígena resucita entre otros despojos mitológicos a Franksatán (*¡sic!*), a quien se le supone generosamente cierto parentesco con la Criatura imaginada por Mary Shelley. Algo más inspirado estuvo Emilio Martínez Lázaro en su *sketch* **Víctor Frankenstein** del film **Pastel de sangre** (1971), aproximación intelectual y primorosamente engreída. Ese mismo año, Jesús Franco, cansado del severo cartesianismo de **El conde Drácula**, se gana las iras -y algún escupitajo- de los puristas al estrenar **Drácula contra Frankenstein**, barroca, irreverente, despendolada y definitivamente delirante contribución personal a los tradicionales (cuya fuente, en este caso, es el cine y el tratamiento de la *Universal*) cócteles de monstruos. *Démarché* proseguida con idéntico ímpetu iconoclasta y fustigador de convenciones en **La maldición de Frankenstein** (1972). En 1982, a mayor honra y prez del grupo musical (?) infantil (?) *Regaliz*, Antonio Mercero nos regala (?) **Buenas noches, señor monstruo**. Apaga y vámonos. El cierre, suponemos que provisional, le corresponde a Paul Naschy que en el film de Jacinto Molina **El aullido del diablo** (1987) incorpora con el garbo y donaire que no es menester subrayar, a la célebre criatura. Ante este panorama, sólo resta certificar que no hay más cera que la que arde. Que cada palo aguante su vela.



Escalofriantemente suyo, Christopher Lee

Fernando SAVATER

Uno de los méritos más indiscutibles del cinematógrafo es el de registrar y conservar para la posteridad algunos de los especímenes singularmente notables de la especie humana, con toda la viveza de su gesto y el garbo de su andar. No hablo aquí de caracteres dramáticos inolvidables, ni de hermosos argumentos, ni de geniales interpretaciones, sino de algo mucho más elemental y quizá más imprescindible: me refiero a *físicos* inolvidables, a hermosas *figuras*, a geniales *apariencias*. Antes de ser un repertorio de historias, de paisajes, de trucos espectaculares, de bromas y tragedias, el cine es una galería de mujeres y hombres: miradas, manos, formas de cruzar las piernas o de abofetear, rostros que nos plantan cara, culos cimbreantes y (gracias a cierto tipo de películas) agujeros y protuberancias íntimas de las que hacen época. Creo que no se equivocan demasiado los que de ciertas películas sólo guardan el recuerdo de unos ojos torvos o de una sonrisa radiante, los que se maravillan mejor con las curvas de la protagonista que con los meandros del argumento... Se ha dicho que no hay paisaje tan fascinante como el rostro humano; seamos más generosos y digamos *"como el cuerpo humano"*. El cine lo prueba: lo mejor de este arte es lo que tiene de carnalmente *antropocéntrico*.

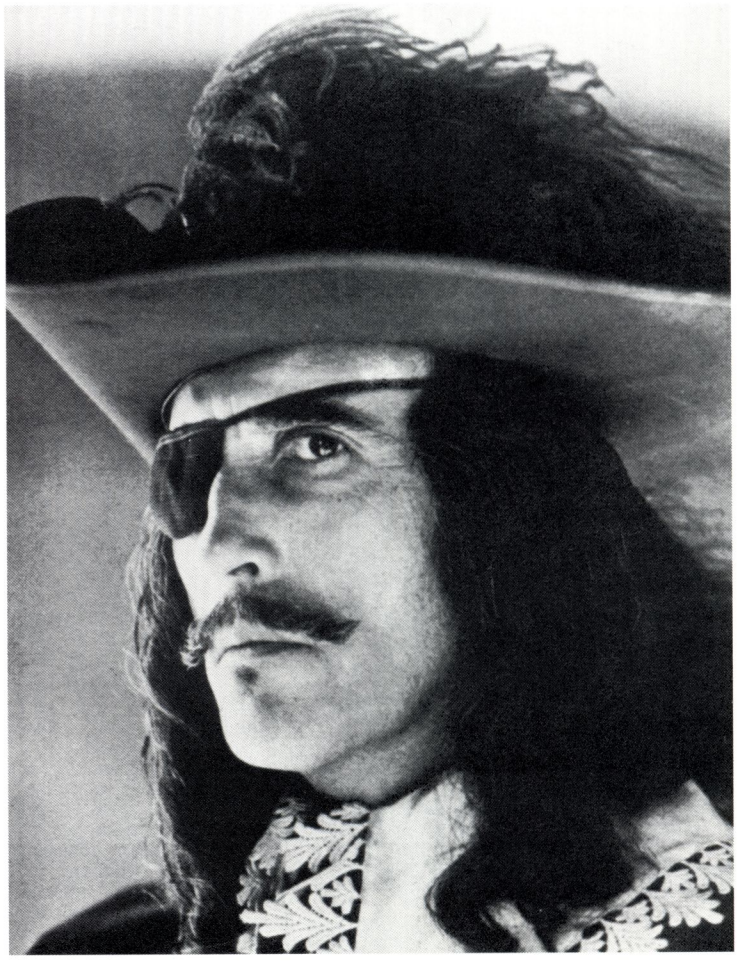
Reprocharle a una actriz o un actor de cine que viven *"de su físico"* no es por tanto decir nada contra ellos: gracias a su físico vivirán para siempre Gary Cooper y Charles Laughton, Ava Gardner y Margaret Rutheford, hasta Lon Chaney, que supo hacer inexplicablemente suyas más de mil caras... Sus dotes interpretativas pueden haber sido mediocres o sublimes, pero no es eso probablemente lo que más cuenta en último término: todos fueron verdaderos *ejemplares*. Si no fuera por ellas y ellos no sabríamos del todo bien cuánto misterio, gozo y desesperación encierra tener *pinta* humana.

En el *hit-parade* de físicos imborrables acuñados por el séptimo arte se ha ganado sin duda su puesto Christopher Lee. En cierta ocasión -a propósito de John Wayne- escribió Guillermo Cabrera Infante que el problema fundamental que deben resolver todos los actores muy altos y de miembros largos es el de cómo *andar* (si recordamos los apuros de James Stewart en el restaurante árabe de **El hombre que sabía demasiado**, añadiremos también la cuestión de cómo *sentarse*...). Christopher Lee sabe llevar su gran estatura con decisión y fuerza: vamos, que es alto *a su favor*. En el mejor de los casos, es capaz de hacer vibrar su tamaño con una energía peligrosa y hasta demoníaca, como si por muy tieso que fuese siempre hubiera algo *agazapado* en él; en los momentos menos propicios puede resultar envarado, pero se le disculpa porque imaginamos que acaba de salir de un ataúd o de algún otro recinto lúgubre y poco flexibilizador, por lo que aún le hormiguean un poco los músculos dormidos de los que, sin embargo, ya va recuperando el pleno uso...

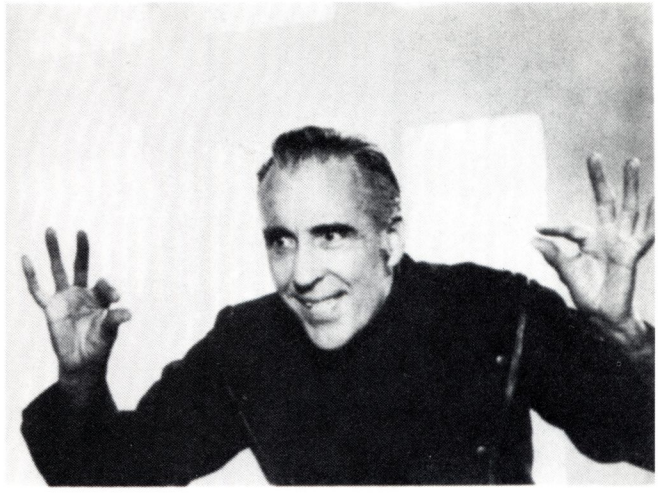
Tres rostros distintos de Christopher Lee para una serie de televisión de Douglas Fairbanks, Jr. De izquierda a derecha: ***International Settlement*** *(1953),* ***The Last Knife*** *(1953) y* ***The White Wedding Dress*** *(1954).*

Desde luego, más vale no engañarse: aunque los guionistas no vuelvan a ponerle capa negra en lo que le queda de vida cinematográfica (¡que ojalá sea mucho!), Christopher Lee es y será siempre Drácula. El primer día que le vi al natural, correcto caballero inglés vestido de *tweed*, no pude remediarlo y le busqué con la mirada los dientes en la amable sonrisa. Bueno, qué le vamos a hacer. Hasta uno de los más fabulosos y versátiles actores de nuestro tiempo, Sean Connery, seguirá siendo para nunca digas nunca jamás James Bond en algún rinconcito de nuestra alma de espectadores. Por lo demás, el Drácula encarnado por Christopher es muy, pero que muy *potente*. A pesar de que el actor, con entrañable pedantería, muchas veces ha deplorado que las versiones cinematográficas que ha protagonizado no hayan respetado nunca del todo la novela de Bram Stoker, su vampiro es impecable..., ¡si es que un no-muerto puede serlo! El Drácula de Bela Lugosi es civilizado y por tanto vicioso: podemos *oler* su corrupción cada vez que aparece en escena, como un aroma dulzón y venenoso por debajo de la colonia cara que sin duda utiliza. En cambio, el vampiro de Christopher Lee es un espectro noble y elemental hasta en el crimen, con un aire desesperadamente *juvenil* del que carecía Lugosi, salvaje y feroz sin duda pero humanizado por la más redentora de las aflicciones: la imborrable melancolía de que la vida no sea sino simulacro de vida.

El único de sus *films* de Drácula del que Christopher Lee está contento sin reservas es el primero, **Horror of Dracula**. Los demás le parecen sucesivas etapas decadentes de su éxito inicial. Es particularmente crítico con **Drácula, príncipe de las tinieblas**, una de mis películas preferidas. Por lo visto el rodaje fue demasiado duro y agotador (sólo superado por el de **La momia**, que todavía recuerda con calambres) y el aniquilamiento del vampiro en el foso helado le dejó con tiritona para una temporada. Como ustedes recordarán, en esta película Drácula ha perdido el uso de la palabra y se limita a soltar gruñidos y rugidos que a mí me resultan más convincentemente amenazadores que cualquier sentencia articulada pronunciada con voz cavernosa. Hay en ese vampiro mudo una calidad de bestia acorralada que realza la emoción del momento en que araña su pecho para dar a beber su sangre muerta a la hermosa seducida... Bueno, resulta que esa mudez no se debe a la inteligencia del guionista sino a su torpeza: las frases que Drácula debía decir le resultaban a Lee tan insoportablemente banales que las fue suprimiendo hasta que Terence Fisher decidió cerrarle la boca del todo y que sólo la abriera para morder. Siempre ha añorado Christopher un buen texto que llevarse a los labios. En **La maldición de Frankenstein**, anterior a sus Dráculas y su primer trabajo para la *Hammer* tras la guerra, tampoco decía ni palabra, por lo que se quejó en cierta ocasión a su *partenaire* Peter Cushing. Fino e irónico como siempre, Cushing le consoló: *"Considérate afortunado. ¡Yo he leído el guión!"*.



Christopher Lee dio vida a la más variada gama de personajes. Arriba, su primer papel de villano en ***Penny and the Pownall Case*** *(H. E. H. "Slim" Hand, 1948); abajo, como el caballero de Rochefort en la versión de Richard Lester de* ***Los tres mosqueteros*** *(****The Three Musketeers****, 1973)*



Además de diversas criaturas de pesadilla como vampiro, momia, Fu-Manchú, Mr. Hyde y un largo etcétera, este incomparable caballero de la noche ha encarnado también con admirable propiedad a villanos menos fantasmales. Su composición del **Hombre de la pistola de Oro** en la película de James Bond del mismo título o de Rochefort en **Los tres mosqueteros** de Richard Lester, quedan como piezas de carácter dignas de los secundarios históricos del mejor cine americano. De vez en cuando, ni siquiera se ha visto obligado a ser "malo" porque un director misericordioso le ha permitido redimirse. Fue Sir Henry Baskerville en la estupenda versión que Terence Fisher dirigió para la *Hammer* de **El sabueso de Baskerville**, en la cual Peter Cushing interpretó uno de los mejores Sherlock Holmes de la cinematografía mundial, con permiso de Basil Rathbone. Más adelante también el mismo Lee hizo de Holmes y de Mycroft, superdotado hermano del gran detective en la película divertidísima y poco valorada de Billy Wilder. En una mediocre película bélica con nazis, partisanos, etc. (**The Passage**, 1978) interpreta un papel que le corresponde por nacimiento: el de patriarca gitano. Por si ustedes no lo saben, Lee es un apellido casi oficial entre los gitanos ingleses (yo lo he visto mil veces en los carromatos de las echadoras de cartas que forman parte de la farándula de Epsom el día del Derby) y el propio actor declara que es medio gitano por vía paterna. De todas formas, el papel más comprometido de su carrera, quizá el más terrorífico, lo interpretó en 1982, cuando tuvo que ser nada menos que Felipe de Edimburgo en **Charles and Diana: a Royal Love Story**. Pero en fin, a Christopher siempre le ha ido la sangre exquisita, fuese roja o azul.

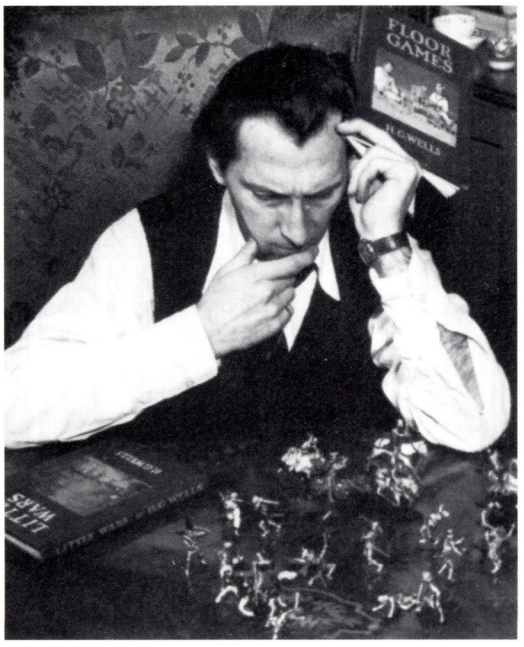
No quisiera acabar sin mencionar una de sus facetas menos conocidas pero nada desdeñables: la de actor de comedia. Previsiblemente, ha sido vampiro paródico en varias producciones bufas y también cazavampiros: fue Van Helsing en **Saturday Night Live** (1978), en la que el "vampiro" era Richard Nixon (interpretado por Dan Aykroyd), finalmente atrapado por James Belushi enseñándole, en lugar de una cruz, una fotografía de Eisenhower... En la que tanto él como yo consideramos su mejor interpretación, Lord Summerisle en **El hombre de mimbre** (una joya de humor macabro apenas conocida), se revela capaz de danzar ritos druídicos con peluca femenina y garbo envidiable. Pero su papel más divertido es en una película antológica rodada en España, **Pánico en el Transiberiano**. En un tren infernal todos los pasajeros van siendo poseídos por entidades diabólicas hasta que sólo quedan frente a frente Christopher Lee y Peter Cushing. ¿Estará ya alguno de ellos habitado por un demonio? Pronto se tranquilizan uno a otro: *"¿Monstruos, nosotros? ¡Imposible! Somos ingleses..."*.

Un gran sentido del humor caracterizaba al protagonista de ***Drácula****. A pesar de ello, sabía ponerse serio cuando el guión lo requería. Arriba, en* ***Return of Captain Invincible*** *(1982); abajo, con Anthony Quinn en* ***The Passage*** *(J. Lee Thompson, 1978).*

Retrato de Peter Cushing

José Mª LATORRE

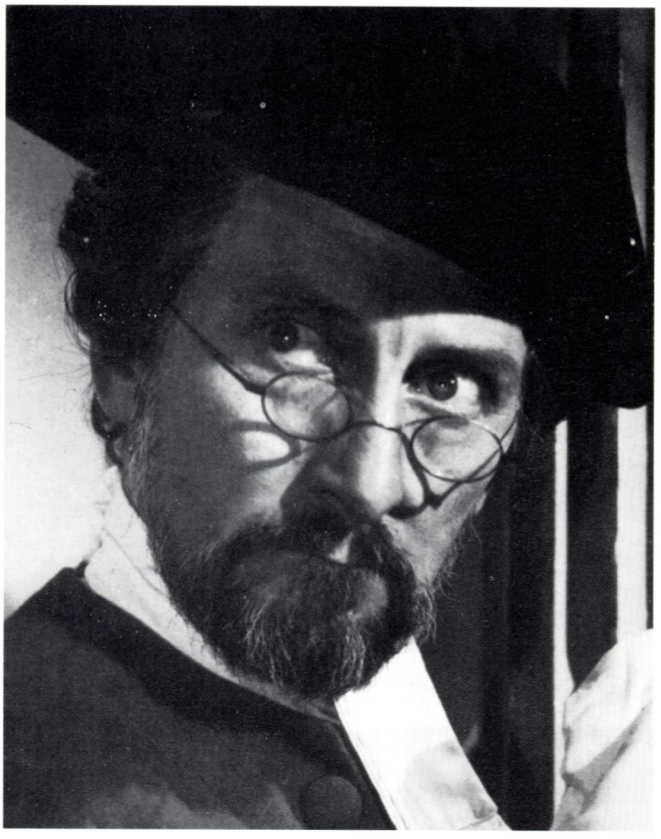
Cushing como el profesor Paul Cataflanque en ***Legend of the Werewolf*** *(1975).*

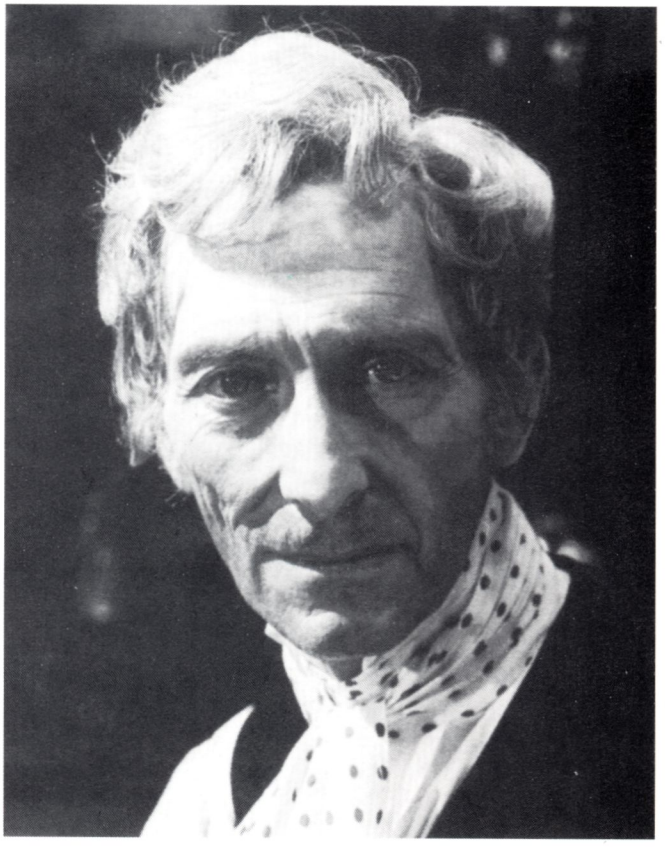


H. G. Wells es uno de los autores favoritos de Peter Cushing. En esta fotografía (tomada en 1948), Cushing aparece "organizando" una batalla, según las indicaciones del escritor.

Así como existen diversas clases de actores, que pueden oscilar desde la del denominado "actor de método" hasta la del llamado "actor intuitivo", puede decirse que en el poco nutrido grupo de los actores *creativos* existen dos categorías: la de los actores molestos, que intentan siempre imponer su personalidad al personaje que encarnan, habitualmente como forma de lucimiento personal, y la de los actores entregados que saben interpretar con todo el cuerpo y que conviven de tal manera con una película, y con el personaje que encarnan en ella, que llegan a ser una parte fundamental del trabajo de puesta en escena; es decir, se trata de actores que contribuyen notablemente a la creación de sentido mediante el rodaje. Peter Cushing, profesional concienzudo, excelente actor, pertenece sin duda al último grupo, al de los actores entregados que ponen su creatividad al servicio del conjunto del film, aun a riesgo de que sus aportaciones no sean reconocidas en lo que valen. Los buenos aficionados, sin embargo, deben saberlo: sería precisamente Cushing quien sugeriría a Terence Fisher el extraordinario final de **Drácula** (1957), con Van Helsing saltando a las cortinas del salón del castillo del vampiro y utilizando luego dos candelabros para formar con ellos un crucifijo mortífero; y sería también Cushing quien propondría a Fisher dos de los mejores hallazgos visuales de **La momia** (1959): atravesar el cuerpo del redivivo Kharis, en dos escenas distintas, con un punzón y con una bala, para crear en el espectador la sensación de que el personaje estaba atravesando realmente el cuerpo polvoriento de una momia (del que, gracias al detallismo de la magnífica fotografía de Jack Asher, se veían brotar, incluso, nubecillas de un polvo viciado, astillas minúsculas provenientes de las entrañas de un cadáver añoso vuelto a la vida por la lectura de un pergamino tan viejo y maligno como él). La imaginación del espectador añadía el resto por su cuenta: se trataba de un polvo malsano, como el que se intuye sedimentado en los fondos de determinadas salas de algunos viejos museos o en bibliotecas cargadas de pasado, de enigmas y de maleficios, como en los cuentos de Montague Rhodes James; detalles de un terror de biblioteca que logran sus mejores momentos al cruzarse creativamente con el frenesí, con el ímpetu romántico.

Peter Cushing, nacido en Surrey, Inglaterra, en 1913, ha sido a lo largo de su carrera uno de esos actores creativos que, por añadidura, han enriquecido el género fantástico con una figura, una imaginería, un tono que hoy parecen ya indisociables de su personalidad. No obstante, es posible que algunos curiosos deseen conocer, antes que otra cosa, ciertos detalles relativos a su biografía: con vocación de actor ya desde niño, Cushing se vería obligado a colaborar durante unos años en el negocio paterno mientras, paralelamente, intentaba llevar adelante su afición, la cual le conduciría hasta Estados Unidos en los últimos años treinta (curiosamente, uno de sus primeros trabajos en el cine sería como doble del mediocre Louis Hayward en **La máscara de hierro/ The Man on the Iron Mask**, que James Whale, conocido sobre todo por su díptico sobre el Frankenstein de Mary Wollstonecraft Shelley, filmaría en el año 1939 a partir de Alejandro Dumas: el futuro, y mejor, Frankenstein, desarrollado bajo el techo de la *Hammer*, se iniciaría en el cine delante de la cámara de Whale). A su regreso a Inglaterra, Cushing trabajaría en el *"Entertainments National Service Association"*, con esporádicas actuaciones en la compañía teatral de Old Vic en diversas giras fuera de Inglaterra, e interviniendo a menudo en el cine de su país. Numerosos serán también sus trabajos en la televisión británica, los cuales le llevarán a obtener el *Emmy* de 1954/55. Pero no será su prolija carrera televisiva y teatral la que le hará alcanzar la gran popularidad que tiene; tampoco sus actuaciones cinematográficas fuera del *fantastique* -el actor ha participado en películas tan distintas como, por ejemplo **Hamlet**, de Laurence Olivier, **Alejandro Magno**, de Robert Rossen, **Vivir un gran amor**, de Edward Dmytryk y **Sombras de sospecha**, de Michael Anderson-, sino el fructífero desarrollo de su contrato con la *Hammer Films*, en 1957, el cual comenzaría con la interpretación de Victor Frankenstein en **La maldición de Frankenstein (The Curse of Frankenstein)**, película con la que *Hammer*, de la mano de Terence Fisher, empezaba su operación de recuperar los grandes clásicos del *fantastique*, extrayéndolos de la degradación a que los había sometido últimamente el cine norteamericano y devolviéndolos a su contexto del romanticismo negro.





Peter Cushing, como su colega y amigo Christopher Lee, también ha interpretado personajes muy diversos. Arriba, en ***Los caballeros del infierno*** *(Robert S. Barker y Monty Berman, 1960); abajo,* ***Frankenstein y el monstruo del infierno*** *(Terence Fisher, 1973).*

Desde su primera interpretación de Frankenstein, respaldada al año siguiente por su encarnación del profesor Van Helsing en **Drácula**, Cushing se convirtió no ya en un rostro familiar para el aficionado, sino en un *cuerpo* insustituible dentro del género; ha quedado dicho: Peter Cushing es uno de esos actores que actúan con todo el cuerpo (especie que se halla en trance de extinción): en sus personajes, Cushing no sólo vive en sus miradas y en su dicción, admirables, sino también en sus gestos, en su manera de caminar, de moverse, de correr, de reaccionar con tensión o relajadamente ante determinados estímulos, de mover manos y dedos, de manejar los objetos, de relacionarse con el decorado, de contribuir con su movimiento al desarrollo de una ficción. Es, evidentemente, un actor complejo y completo, en el que el vitalismo y lo reflexivo tienen el mismo peso: gracias a él, sus personajes consiguen existir física e intelectualmente. Cuando, por poner un ejemplo, vemos cómo Cushing escucha, con aparente desinterés, las palabras de la criada Gerda en **Drácula** (*"la señora me ha prohibido que baje al sótano"* es, más o menos, la frase de la mujer), se siente, se comprende, que el actor, dentro del mismo plano, escucha, deduce, entiende, relaciona lo que oye con lo que piensa y extrae la conclusión de que Drácula tiene su escondite en el sótano de la casa Holmwood: reacciona, corre hacia los bajos, coloca el crucifijo sobre el ataúd, sale en pos del vampiro... Pocas veces se ha notado tan intensamente en la pantalla cómo la reflexión da lugar a la acción y cómo esa acción se integra vitalmente en lo que se conoce sobre el personaje. Pero ésta es sólo una de las muchas virtudes de Peter Cushing, quien, dentro de los días de esplendor del *fantastique* británico, ha incorporado al barón Frankenstein, al cazavampiros Van Helsing, al detective Sherlock Holmes, al arqueólogo John Banning, al doctor Namaroff, al mayor Holly de Rider Haggard, al general que combate a Carmilla en **The Vampire Lovers** y al fanático Gustav Weil, así como a otras figuras clásicas (viniendo de él me resisto a llamarlas arquetípicas) que, desde viejos anticuarios que viven rodeados de objetos con enigma hasta la mismísima Muerte, constituyen la sala principal del atractivo museo del género fantástico.

Esto quiere decir que Cushing ha interpretado, en unas ocasiones, a representaciones del bien, otras veces a encarnaciones del mal, y en otras, incluso, a personajes intermedios. Pero lo más destacado de sus interpretaciones es, en ese sentido, que nunca, en ningún caso, Cushing se ha expresado en términos de absoluto: en su ambigüedad, revestida siempre de elegancia, hay algo de la dicotomía que atenaza a los personajes de un Machen o un Yeats, debatiéndose entre lo claro y lo oscuro, lo visible y lo invisible, lo viejo y lo nuevo, lo intuitivo y lo racional, pero el actor lo expresa de una manera que está más próxima al mundo de un Stoker, un Conan Doyle e, incluso, un Wilde. Cuando Cushing incorpora al barón Frankenstein, sabe investirlo de una elegancia morbosa, de un maligno refinamiento casi byroniano, expresando -a veces dentro del mismo plano- tanto la pasión por la ciencia como el desprecio hacia las convenciones, tanto la ambición del científico orgulloso como la fragilidad del ser humano. El conde Drácula y el barón Meinster no pudieron encontrar a un oponente más sabio, más hábil y más cruel (Meinster

ya lo comentará en **Las novias de Drácula** (**The Brides of Dracula**, 1960), cuando dice: *"Es usted muy sabio para haber vivido una sola vida, Van Helsing"*). En la mirada de Cushing brilla la gran inteligencia deductiva de Holmes y su seguridad para pasar a la acción cuando llega el momento de hacerlo; brilla también su convencimiento de que un horror procedente del antiguo Egipto se pasea por las grandes mansiones londinenses. El enamorado Namaroff sabe expresar, al mismo tiempo, su ternura hacia Carla y su decisión de protegerla del exterior: la Gorgona es un ser frágil. Cushing es, también, un adalid del determinismo.

Pero lo que más recordaremos de Peter Cushing, especialmente de su aportación personal a los grandes clásicos fantásticos de la *Hammer*, es su elegancia y la seguridad de sus gestos, su manera de expresar mediante su aguda mirada opiniones que se reserva pero que van a condicionar su conducta inmediata (la mirada de desprecio a la criada Justine en **La maldición de Frankenstein**; el orgullo con que, en este mismo film, muestra a su amigo Paul Krempe el cuerpo recuperado de la Criatura poco después de que ésta haya muerto en el bosque; su expresión y el gesto admonitorio de su dedo índice advirtiendo a la familia Holmwood, en **Drácula**, del peligro que corre Lucy; su gesto de horror al ver a su amigo Harker reposando en el sarcófago de Drácula o la fría determinación con que se enfrenta a Lucy en el cementerio; la mirada valorativa, profundamente conocedora de las situaciones, que pasea a lo largo de **Las novias de Drácula**). Y Cushing sabe, además, hacer de sus personajes figuras inolvidables por medio de pequeños gestos o por su relación con los objetos: Cushing extrae cigarrillos y fuma con elegancia, logra que un dictáfono sea a la vez familiar y fantástico, lleva con naturalidad los trajes de época, consigue que el maletín de Van Helsing sea una parte indisociable del personaje, maneja con aplomo estacas y martillos, sus miradas son siempre fruto del pensamiento, no conocen tiempos muertos ni neutralidad, arranca cortinas con un dramatismo casi musical, operístico.

Hace años que Cushing guarda silencio. En los últimos tiempos, antes de su retiro, intervino en películas indignas de su categoría. Ferviente creyente en la existencia de la vida después de la muerte, Cushing ha manifestado que espera tranquilamente el fin de su existencia, pues está deseando reencontrarse con su esposa y con su querido amigo Terence Fisher. Y aunque no se comparta su creencia, el manifiesto no es sólo escalofriante sino que revela una ósmosis total con lo que el actor ha ofrecido al cine fantástico: un brillante epílogo para el más brillante paseo efectuado por delante de la cámara por los territorios del *fantastique*.

Arriba, Cushing en ***The Ghoul*** *(Freddie Francis, 1974); abajo, en su espléndida caracterización del anticuario de* ***Tales from Beyond the Grave*** *(Kevin Connor, 1973).*

Las películas del ciclo

Carlos AGUILAR
Ricardo ALDARONDO
José Manuel BERNARDO
José Mª LATORRE
Pello MURGIONDO

***Drácula** (1957).*

— **Extraño suceso** (**So Long at the Fair**, 1949)

— **Chantaje criminal** (**The Last Page**, 1951)

— **Drácula** (**Dracula**, 1957)

— **El perro de Baskerville** (**The Hound of the Baskervilles**, 1958)

— **Las dos caras del Doctor Jekyll** (**The Two Faces of Dr. Jekyll**, 1959)

— **Las novias de Drácula** (**The Brides of Dracula**, 1960)

— **El fantasma de la Opera** (**The Phantom of the Opera**, 1961)

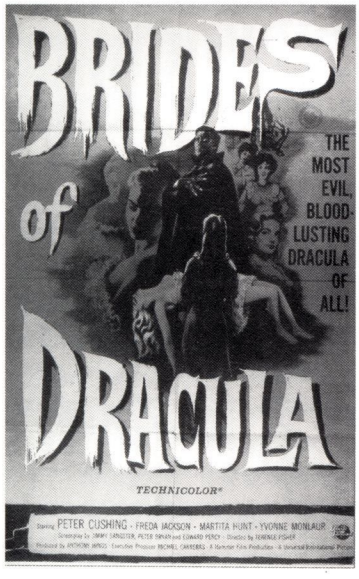
— **Sherlock Holmes y el collar de la muerte** (**Sherlock Holmes und das Halsband des Todes**, 1962)

— **La leyenda de Vandorf** (**The Gorgon**, 1963)

— **Drácula, Príncipe de las Tinieblas** (**Dracula, Prince of Darkness**, 1965)

— **S. O. S., el mundo en peligro** (**Island of Terror**, 1965)

— **El cerebro de Frankenstein** (**Frankenstein Must Be Destroyed**, 1969)



Extraño suceso
(So Long at the Fair, 1949)

Ficha técnica
So Long at the Fair. Inglaterra, 1949 (distribuida en 1950). **Co-director**: Anthony Darnborough. **Producción:** Betty E. Box, para Gainsborough, Londres. **Director de producción**: Billy Boyle. **Guión:** Hugh Milles, Anthony Thorne, según la novela de este último. **Fotografía:** Reginald Wyer. **Música:** Benjamin Frankel. **Director artístico**: Cedric Dawe. **Maquillaje**: George Blackler. **Efectos especiales**: Bill Warrington, Leslie Bowie. **Montaje**: Gordon Hales. **Intérpretes:** Jean Simmons, Dirk Bogarde, David Tomlinson, Honor Blackman, Cathleen Nesbitt, Felix Aylmer, Betty Warren, André Morell.

Argumento: Dos jóvenes ingleses, Johnny Barton y su hermana Victoria, viajan a París para visitar la Exposición Universal de 1889. El desaparece misteriosamente, al tiempo que los dueños del hotel quieren hacer creer a la chica que ha llegado sola.

La séptima película en la filmografía de Fisher estuvo co-dirigida por Anthony Darnborough, quien había ejercido ya de productor en dos de sus films anteriores. Hoy sigue siendo uno de los pocos puntos de luz en la primera etapa de Terence Fisher: las películas que realizó antes de comenzar su fructífera etapa de colaboración con la *Hammer* continúan siendo difíciles de rastrear y constituyen la parte más oscura de su trabajo, época de aprendizaje y afianzamiento que no tomó vigor propio hasta que se asentó en la peculiar productora. **Extraño suceso** es también lo primero que se estrenó de Fisher en España, aunque no abrió las puertas a la continuación de una obra que fue apareciendo de forma intermitente y con grandes lagunas.

El planteamiento recuerda inevitablemente al fascinante filme de Alfred Hitchcock **Alarma en el expreso**: una persona desaparece y su compañera es objeto de un complot para hacerle creer que no ha llegado en compañía de nadie. Los paralelismos no van más allá de la situación de una mujer sola frente a un mundo apacible que se vuelve de pronto contra ella, llegando a dudar de su propia estabilidad mental. Pero a Fisher, como a Hitchcock, le interesa más la conversión de una atmósfera real y reconocible en un clima de inquietud con ribetes de pesadilla, que el simple desentrañamiento argumental del quién y por qué trata de enloquecer a la muchacha. Aparentemente estamos ante un vulgar relato de misterio que sólo da valor a su solución, pero Fisher, sin lograr resultados espectaculares, sí consigue, al menos, transmitir un suave pero efectivo desasosiego a partir de los acontecimientos extraídos de la novela de Anthony Thorne. No utiliza estridencias para ello, sino una evolución lenta y mesurada desde el París festivo y luminoso del comienzo hasta el tono subterráneo y oscuro del último segmento, desde la juventud despreocupada e inocente de la protagonista hasta el sentimiento de angustia que la va invadiendo, y la aleja progresivamente de la realidad, hasta que su único contacto con su vida inmediatamente anterior se materialice en la figura de un jovencísimo Dirk Bogarde.

Ya hay en **Extraño suceso** algunos puntos de contacto con el estilo que afianzaría posteriormente Fisher. La ubicación de la historia en el siglo XIX ya es un detalle de ambientación. Pero también figura el contraste entre el Bien y el Mal. La pareja inocente frente a los sibilinos personajes que regentan el hotel; el ambiente receptivo de la ciudad contra el carácter insolidario y egoísta de sus habitantes. El mismo hotel se convierte en un ogro amenazador, desde la suntuosidad acogedora que brinda al principio hasta el laberinto de habitaciones desaparecidas en que se convierte gracias al punto de vista que Fisher sabe exponer sutilmente, moviendo la cámara sin descanso, no para hacer alardes, sino para seguir de cerca a los personajes, transmitiendo una mezcla de elegancia e inquietud. Sin traspasar el clasicismo, manteniéndose a cierta distancia de lo fantástico, y con el melodrama bien presente, **Extraño suceso** se convierte en un conjunto de intenciones apreciablemente expuestas.

R. A.

Chantaje criminal
(The Last Page, 1951)

Ficha técnica
The Last Page. Inglaterra, 1951 (distribuida en 1952). **Producción:** Anthony Hinds, para Hammer-Lippert, Londres. **Guión:** Frederick Knott, sobre una obra de James Hadley Chase. **Fotografía:** Walter Harvey. **Música:** Frank Spencer. **Montaje**: Maurice Rootes.
Intérpretes: George Brent, Diana Dors, Marguerite Chapman, Raymond Huntley, Peter Reynolds, Eleanor Summerfield, Meredith Edwards, Harry Fowler, Conrad Phillips, Isabel Dean.

Argumento: El director de una importante librería londinense se ve envuelto en un chantaje por el despiadado amigo de una de sus empleadas, una rubia atractiva y seductora, que acabará siendo víctima de la red que ella misma ha tejido, siguiendo las órdenes del chantajista.

Diana Dors, protagonista de ***Chantaje criminal****.*

En la muy esporádica aparición de la obra de Fisher en España, **Chantaje criminal** constituyó el segundo paso para un mínimo acercamiento, cuando el director ya había firmado ocho películas, y estaba inaugurando una nueva etapa en su carrera con la realización de su primera película para la *Hammer*, con la que estaría unido en el futuro para sus obras más celebradas. En esta producción, como en otras posteriores, también intervino *Lippert Productions*. Fue el comienzo de un trabajo incesante para Fisher, con dieciséis películas realizadas en sólo seis años, muy poco conocidas, y que se mueven entre el filme de intriga o policíaco y el melodrama con toques fantásticos que irán en progresión, hasta hacerse protagonistas de algunos títulos.

Chantaje criminal participa de alguna manera de todas esas tendencias. Basada en una novela de James Hadley Chase, el guión viene firmado por Frederic Knott, que un par de años más tarde se encargaría de escribir **Crimen perfecto** para Alfred Hitchcock. Y es Hitchcock de nuevo, como ya ocurría en **Extraño suceso**, una ocasional referencia en este filme que rechaza desde un principio la clásica intriga para desenmascarar al asesino: en las primeras secuencias ya se nos presenta el poco escrupuloso y nada solapado talante de Jeff, que se aprovecha de las pocas luces de Ruby (una insinuante y rubia Diana Dors, mezcla de ingenuidad y perversión que ya adelanta el carácter de algunas mujeres que poblarían posteriormente los clásicos de Fisher), para hundir en la desesperación a un discreto y atormentado librero, que de pronto verá sucumbir todo lo que le rodea. Como en Hitchcock, importa más el callejón sin salida al que se ve abocado un inocente, el vencimiento de su progresiva desesperación, que la resolución de una intriga. El físico y las maneras de Jeff tienen un gran parecido con los que Hitchcock diseñaría posteriormente para el protagonista de **Frenesí**.

Fisher trabaja con un estilo clásico, siempre al servicio de la simple exposición de los acontecimientos, pero dejando pequeñas huellas de su cuidado en el encuadre, limitándose preferentemente al reducido espacio de la librería, pero extrayendo lugares para traspasar la realidad, como ese sótano que esconde lo desconocido entre los libros. El espectador se va familiarizando con un lugar que se volverá de nuevo misterioso a través de una mirada, la que se abre al retirar unos libros colocados al revés, la clave para llegar hasta el criminal.

Los aires melodramáticos subyacen a lo largo de toda la película. El director de la librería se debate entre la devoción por su esposa inválida, que no le reporta ninguna compensación afectiva, y su atracción por una de sus empleadas, amor solapado y correspondido. Cuando en la huida del chantajeado ambos se encuentran entre las ruinas de una iglesia, la cámara de Fisher ya insinúa con elegancia un final feliz.

Al inicio se anuncia que el argumento está basado en un caso de Scotland Yard. Una voz advierte al final que los malhechores siempre acaban siendo atrapados, y que es peligroso desafiar a la ley. Suena a final impuesto para apoyar las evoluciones de la policía inglesa.

R. A.

Drácula
(Dracula, 1957)

Ficha técnica
Dracula. Inglaterra, 1957 (distribuida en 1958). **Producción:** Anthony Hinds, para Hammer, Londres. **Productor ejecutivo**: Michael Carreras. **Guión:** Jimmy Sangster, según la novela de Bram Stoker. **Fotografía:** Jack Asher. **Montaje:** Bill Lenny, James Needs. **Director artístico**: Bernard Robinson. **Maquillaje**: Phil Leakey. **Música**: James Bernard. **Efectos especiales**: Sidney Pearson
Intérpretes: Peter Cushing, Christopher Lee, Michael Gough, Melissa Stribling, John Van Eyssen, Carol Marsh, Olga Dickie, Miles Malleson, Valerie Gaunt, Charles Lloyd Pack, Janina Faye, George Woodbridge, Barbara Archer, George Benson.

Argumento: El joven Jonathan Harker se desplaza al castillo del conde Drácula para encargarse de su librería. Esa noche es atacado y mordido por una mujer-vampiro. Un amigo de Harker, experto en vampiros, iniciará una investigación para descubrir lo ocurrido y salvar el alma de su amigo.

Tras recuperar y remodelar con personalidad uno de los mitos del cine de terror en **La maldición de Frankenstein** (1957), Terence Fisher dio una nueva dimensión a una figura no menos legendaria, la del conde Drácula. Con esta película se repetía buena parte del efectivo equipo de la anterior: Jimmy Sangster realizando un guión escueto y preciso que seguía bastante fielmente la novela de Bram Stoker, aunque prescindiendo de algún personaje; James Bernard apuntalando musicalmente determinados pasajes con fuertes descargas sónicas más sobrecogedoras que tremendistas; Jack Asher utilizando una fotografía en color que no sacrificaba la tradición de los claroscuros y los ambientes neblinosos con la utilización de una brillantez de tonos presididos por el rojo de la sangre; Bernard Robinson diseñando unos decorados fundamentales en la creación de arquitecturas sobrias pero amenazantes, amplios espacios en los que el peligro puede estar al acecho; Anthony Hinds en la producción, y sobre todo el dúo formado por Christopher Lee y Peter Cushing. Ambos actores tuvieron en **Drácula** unos papeles decisivos para su posterior carrera, repetidos una y otra vez, a veces al servicio del propio Fisher: el conde vampiro y el extraño doctor, dos rostros determinantes de unos caracteres básicos en el cine fantástico.

Pero **Drácula**, una de las obras maestras de Fisher, inaugura también otras constantes: se establece definitivamente un fructífero tándem entre director y productora y se da inicio a una serie de películas sobre el mismo personaje, que Fisher dirigió no siempre con el mismo buen pulso; Fisher introduce el componente sexual en el personaje, con toda la simbología erótica de los colmillos crecidos y la sangre goteando, y empapa de deseo en miradas y actitudes a las mujeres protagonistas..., e instaura la llamada tercera etapa del cine fantástico.

Las mujeres hacen avanzar en **Drácula** la narración, son la llave para las investigaciones que llevarán a cabo los hombres, Harker primero, y el doctor Van Helsing y el hermano de la prometida de aquel, Arthur, después. Desde la mujer vampirizada, marcadamente sexual, hasta la intuitiva señora de la taberna o la inocente niña, y finalmente las dos víctimas familiares, es la presencia femenina la que otorga variado rastro a la búsqueda del vampiro. El prólogo, que pone en contacto a Harker y al espectador con el inquietante universo de Drácula, ya predice el derroche de cuidado, suntuosidad e intuición con que Fisher construirá toda la película: el recorrido de la cámara y el protagonista por los alrededores y las amplias estancias de la morada del Mal transmiten con su suave amenaza la mezcla de atracción y repulsión que irá desplegando Christopher Lee en sus medidas apariciones, tan precisas y efectivas cuando surge su majestuosa figura al fondo del plano, en la ventana o en la escalera, como cuando muestra en primer término la sangre en sus dientes.

Precisamente la construcción de los planos y la sutilidad de los movimientos de cámara dan a este **Drácula** buena parte de su decidida personalidad. No es el susto por el susto lo que preside la aparición de objetos o cuerpos inesperados en una imagen reposada, como queda claro en las dos introducciones sorpresivas de la mujer vampirizada o en esa presencia salvadora en una esquina del encuadre, de la cruz empuñada por Peter Cushing; como no pretende el sanguinolento rostro de Lee provocar ascos o terrores directos. Fisher logra una progresión de acontecimientos y una construcción de secuencias admirable, hasta desembocar en la liberadora cortina arrancada por Cushing para dejar entrar la luz, en los míticos candelabros cruzados para ahogar el Mal.

R. A.

Drácula y la familia vampiro

El vampirismo fue, durante muchos años, un tema mirado con recelo por los productores, ya que también era el que más advertencias sobre su tratamiento ocasionaba desde los severos comités de moralidad ciudadanos. Las tres aportaciones de Terence Fisher al tema fueron de gran osadía en su tiempo: **Drácula** mostraba por primera vez en la pantalla la erección de los caninos, la sangre y las caricias sexuales del vampiro; **Las novias de Drácula** añadía a ésto unas sugerencias nada desdeñables sobre incesto, homosexualidad y lesbianismo; y en **Drácula, Príncipe de las Tinieblas** existe la mejor ceremonia jamás filmada sobre la *ritualización* del odio religioso a la sexualidad subyugante. Ello bastaría por sí solo para asegurar la importancia de estas tres películas -por la vía de la violentación del código lingüístico o del "imaginario" burgués-, apoyadas sobre el concepto ceremonial de la transgresión. Pero, además, son tres obras maestras del cine.

Después de un impresionante recorrido de la cámara por el exterior del castillo del conde vampiro y por la cripta donde reposa en su sarcófago, en el que el decorado de Bernard Robinson, la lividez cadavérica de la foto de Jack Asher y la excelente música de James Bernard forman un conjunto inseparable, **Drácula** se abre de un modo extremadamente clásico: con la cubierta roja del diario de Jonathan Harker (John Van Eyssen) y la voz en *off* de éste relatando su llegada al castillo de Drácula el día 3 de mayo de 1885. Sus primeras impresiones destacan el miedo del personaje: hipersensibilidad ante lo que va a hacer y por el peligro que corre -al contrario que en la novela, Harker acude al castillo para acabar con el conde Drácula-, le llaman la atención el frío que siente al cruzar el puente sobre el torrente y el hecho de que no se oiga ningún pájaro cantando en el bosque. En el largo prólogo de **Drácula**, unos veinte minutos antológicos, Terence Fisher da también algunas de las constantes visuales del film, que en lo sucesivo serán las señas de identidad estilísticas de su obra:

— El provecho que sabe extraer de un decorado acusadamente tridimensional, compuesto por arcos, salones con tupidas cortinas, escalinatas con recovecos y pasillos en los que siempre se espera una amenaza o una aparición.

— La sabia utilización dramática del espacio dentro del encuadre para desarrollar, sin acentuarlas nunca, las situaciones de terror.

— La concepción geométrica de la puesta en escena, cuya perfección sólo puede explicarse gracias a los métodos de rodaje de Fisher (recordar que siempre movía la cámara después de estudiar el resultado de los ensayos, cuando analizaba las relaciones entre personajes, movimiento y decorados para extraer la conclusión de su necesidad).

— Una mágica, feérica relación entre presencia y ausencia (donde se incluyen, por supuesto, las miradas hacia fuera de campo, las llegadas presentidas y las apariciones inesperadas).

— El inquietante refuerzo de las sombras móviles para incrementar efectos de tensión dentro del encuadre (evitando, de paso, el recurso del montaje paralelo).

— Un montaje decididamente sugerente e innovador en el género, que relaciona de distintas formas a perseguidor y perseguido, a víctima y a verdugo, al monstruo y a su presa.

— Servirse lo menos posible de la fragmentación en las secuencias de terror, valorando en cambio la profundidad de campo, el movimiento de los actores dentro del encuadre y la banda de sonido.

José Mª LATORRE

"El cine fantástico". Dirigido por... Barcelona, 1987.

Extracto de una carta de Christopher Lee sobre **Drácula**, publicada en la revista *Midi-Minuit Fantastique*, nos 4-5, Enero de 1963.

"... Por supuesto, existía una gran diferencia entre el guión y la novela, pero siempre he intentado mostrar la soledad del Mal, y particularmente que, por muy terribles que fuesen los actos del Conde Drácula, él estaba poseído por una fuerza oculta que escapaba a su control. Era el mismo Demonio quien, poseyéndole desde tiempos inmemoriales, le obligaba a cometer crímenes horribles. Mientras tanto, su alma, que subsistía bajo su envoltura carnal, era inmortal y no podía ser destruida de ninguna forma. Digo todo esto para explicar la gran tristeza que intenté infundir al personaje.

La interpretación comportaba igualmente un problema de orden sexual: la sangre, símbolo de la virilidad, y el atractivo sexual que, de por sí, la virilidad conlleva, han estado siempre unidas estrechamente al tema universal del vampirismo. He intentado sugerir esto sin destruir el personaje, cargándolo de maldad. A pesar de todo, no he olvidado jamás que el Conde Drácula era un gentleman, *un aristócrata y, en su vida anterior, un gran soldado y conductor de hombres.*

Por supuesto, ateniéndose al guión, era imposible mostrar ésto así; pero, a través de la interpretación, sí es posible sugerir los hechos del pasado sin mostrarlos realmente.

Como ya he dicho anteriormente, no me importaría volver a interpretar el papel del Conde Drácula, con la condición de que se respetara la época y la atmósfera "gótica" de la novela. Pienso que es perfectamente posible realizar una película sobre este personaje situando la acción en nuestra época; pero creo que sólo hay un Drácula, y su época no debería ser cambiada (...).

Por lo que sé, no hay actualmente en preparación ninguna película basada en la obra de Bram Stoker, y podría ser que ***Drácula*** *fuera la última. Es una de las mejores adaptaciones realizadas, y pienso que no puede ser mejorada.*

Por contra, el público de hoy en día está deseando ver nuevas versiones sobre el mismo personaje, y yo aceptaría de buen grado volver a interpretar el papel del Conde, con la condición de que la película sea fiel a la novela de Bram Stoker.

El papel del Conde Drácula ha sido una de las grandes oportunidades que se me han presentado en mi carrera, y me ha dado fama mundial. Es uno de los más grandes personajes que se ha creado nunca, de los más famosos y fantásticos... Ningún actor puede pedir más".

Christopher Lee

El perro de Baskerville
(The Hound of the Baskervilles, 1958)

Ficha técnica
The Hound of the Baskervilles. Inglaterra, 1958 (distribuida en 1959). **Producción:** Anthony Hinds, para Hammer, Londres. **Productor ejecutivo**: Michael Carreras. **Guión:** Peter Bryan, según la novela de Sir Arthur Conan Doyle. **Director artístico**: Bernard Robinson. **Montaje**: Alfred Cox, James Needs. **Fotografía:** Jack Asher. **Maquillaje:** Roy Ashton. **Música**: James Bernard. **Efectos especiales**: Sidney Pearson.
Intérpretes: Peter Cushing, André Morell, Christopher Lee, Marla Landi, David Oxley, Miles Malleson, Francis de Wolff, Ewen Solon, John le Mesurier, Sam Kydd, Helen Gross.

"Esta es la leyenda del Perro de Baskerville. Dícese que en un tiempo Sir Hugo de Baskerville fue señor del solar de sus antepasados. Era un hombre salvaje, blasfemo, impío; un verdadero malvado a quien dominaba su inclinación hacia lo perverso y cruel. Su nombre fue símbolo de horror en todo el condado...".

A pesar de todos sus escritos, Arthur Conan Doyle pasará a los anales de la literatura como el creador de uno de los detectives más famosos de la historia: Sherlock Holmes. Sin lugar a dudas, cuando Conan Doyle escribía estas líneas no podía imaginar la enorme repercusión cinematográfica que tendría su narración. Desde que en 1914 Rudolf Meinert se decidiera a dirigir **Der hund von Baskerville** hasta llegar a la adaptación que realizara Fisher en 1959, la novela fue llevada a la pantalla otras seis veces: en 1917, por Richard Oswald; en 1921, por Maurice Elvey; en 1929, nuevamente por Richard Oswald; en 1931, el escritor de novela policíaca Edgar Wallace colaboró en el guión y diálogos para la realización de V. Gareth Gundrey; en 1937, por Carl Lamac; y finalmente, en 1939 fue elegida para el comienzo de una de las series más importantes sobre el genial detective (14 cintas interpretadas por Basil Rathbone), y fue dirigida por Sidney Lanfield.

Argumento: El heredero de la familia Baskerville, sobre la que pesa una fatídica leyenda de un perro asesino, se siente amenazado por ella. Sherlock Holmes es encargado del caso

Curiosamente, la versión de Terence Fisher también pretendía dar lugar a una saga. Al igual que hiciera comprando los derechos de los monstruos de la *Universal*, la *Hammer* deseaba los derechos sobre el personaje de Sherlock Holmes; desgraciadamente, éstos le fueron negados.

Además del célebre detective, esta novela contaba con otro atractivo: la trágica leyenda del perro de Baskerville. Una voz en *off* nos sitúa al comienzo de la película en una fiesta que finalizará en una cacería humana. Sir Hugo es conducido por sus perros al páramo, donde matará a la doncella que pretendía escapar de él...

"Y así, la maldición de Sir Hugo cayó sobre toda su casta en forma de un perro infernal para llevar por siempre la desgracia a la familia Baskerville. Debéis tener cuidado de evitar el páramo en las horas infernales, en las que lo invaden los poderes del Mal, o podríais encontraros con el perro del infierno, el perro de Baskerville".

A pesar de la calidad del film, en su estreno comercial se produjo un fuerte rechazo, que iría desapareciendo lentamente, hasta colocarla en el lugar que le corresponde. Por un lado estaban los amantes de la *Hammer*, quienes se quejaban de que la intriga detectivesca había comido sitio al terror; y por otro los seguidores de Conan Doyle, que se quejaban de lo contrario, argumentando que no había sido fiel al espíritu de la novela y su intriga policial. La verdad es que a lo largo de todo el film hay una constante lucha entre lo racional y lo irracional. Es una oposición entre dos mundos. Holmes es un representante de la sociedad victoriana de la época, un personaje que se mueve entre lo religioso y la ciencia; en una de las escenas llega a decir: *"Yo combato el Mal allá donde se encuentra"*. Es el héroe fisheriano (otros ejemplos pueden ser el profesor Van Helsing y el Duque de Richeau de **La novia del diablo**). Para acrecentar estas diferencias, Fisher se valió de la utilización de los decorados, los cuales podríamos reducir a dos: la mansión familiar, que representa la razón, y las ruinas de la abadía, situada en los páramos, el lugar de lo misterioso. Esto se remarca aún más a través de la iluminación: la luz y el Bien, la noche y el Mal.

Como anécdota, recordar que los decorados de **El perro de Baskerville** fueron ya utilizados en **Drácula** y posteriormente en **La venganza de Frankenstein**; se cambiaron algunas paredes y se repintaron algunos objetos, consiguiendo así la compañía un importante ahorro. Aún volveríamos a verlos: el salón de la casa de los Baskerville se transformaría nuevamente en la sala para el castillo de **Las novias de Drácula**.

También hubo tiempo para los homenajes: una bella escena en la que Holmes ayuda al párroco del lugar con su telescopio nos remite a una gran película de la *Universal*, **El hombre lobo** (1941), mito que Fisher retomará posteriormente.

Una vez más, el film sirvió para unir a los dos actores fetiches de la *Hammer*: Christopher Lee encarnaría a Sir Henry, mientras que Peter Cushing haría un memorable papel de Sherlock Holmes (su éxito hizo que fuera contratado en 1966-67 por la televisión inglesa, para interpretar al personaje en una serie).

Según Fisher, *"lo pavoroso no está aquí en la leyenda, sino en lo que ha permitido su transmisión deformada"*. A pesar de esto, nunca he podido olvidar que hay algo inexplicable en la película, ese horrible y repulsivo sacrificio pagano que tiene lugar en el altar de piedra que continúa en las ruinas de la abadía.

J. M. B.

Las dos caras del Doctor Jekyll

(The Two Faces of Dr. Jekyll, 1959)

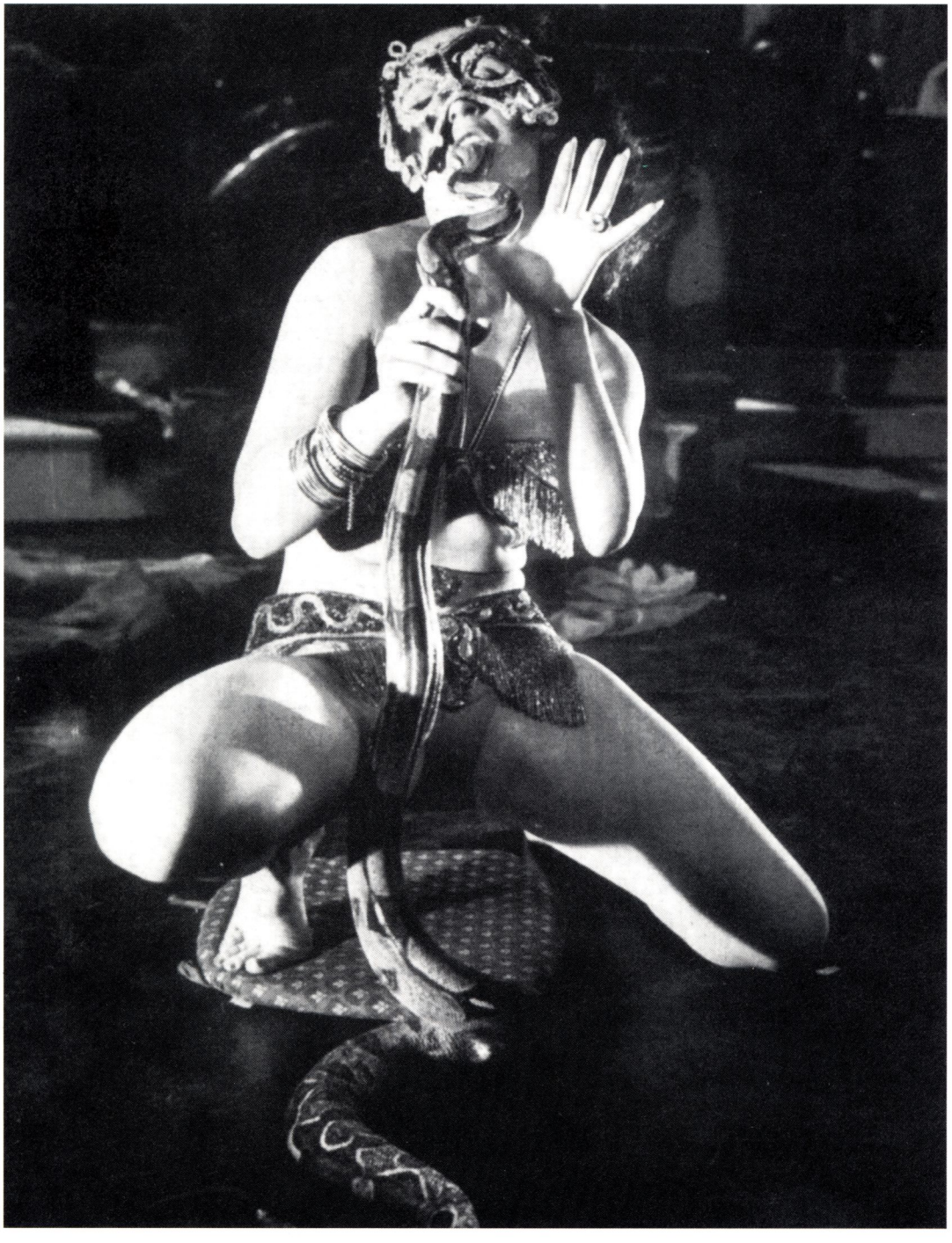
Ficha técnica
The Two Faces of Dr. Jekyll. Inglaterra, 1959 (distribuida en 1960). **Producción:** Michael Carreras, para Hammer, Londres. **Guión:** Wolf Mankowitz, según la novela de Robert Louis Stevenson. **Fotografía:** Jack Asher. **Decorados:** Bernard Robinson, Don Mingaye. **Montaje**: James Needs, Eric Boyd-Perkins. **Maquillaje**: Roy Ashton. **Música**: David Heneker, Monty Norman.
Intérpretes: Paul Massie, Dawn Addams, Christopher Lee, David Kossoff, Francis de Wolff, Norma Marla, Joy Webster, Magda Miller, William Kendall, Helen Gross, Pauline Shepherd, Percy Cartwright, Joe Robinson, Arthur Lovegrove, Oliver Reed.

Argumento: Mientras el Dr. Jekyll efectúa en su laboratorio experimentos sobre la personalidad del ser humano, lo que le llevará a desdoblarse en Mr. Hyde, su esposa, Kitty, le engaña con un *gigolo* y jugador llamado Paul Allen. Transformado en Hyde, Jekyll se aprovechará de su belleza demoníaca para vengarse de la pareja, seduciendo a su propia esposa y eliminando a Paul. Durante el curso de la encuesta policial, Hyde se transformará en Jekyll ante la mirada perpleja de los asistentes.

Hasta que Terence Fisher retoma, en 1960, el personaje mítico del Dr. Jekyll ideado por Stevenson, éste se hallaba situado cinematográficamente en el terreno de la moral: las versiones anteriores, muy abundantes desde 1908, hacían insistencia sobre el dilema moral del científico que, situado ante la tesitura del Bien y del Mal (representados en el rostro apacible de un doctor Jekyll y en la grotesca máscara diabólica de Mr. Hyde), llegaba a confundir ambos en una sola identidad, haciendo referencia ineludible a la dualidad natural del ser humano. Con la complicidad del novelista Wolf Mankowitz, autor de un guión modélico, Terence Fisher va más allá de lo conseguido hasta entonces, superando incluso los apuntes de la versión (excelente) realizada por Rouben Mamoulian, para dirimir el conflicto en el terreno de la sexualidad más escabrosa. En efecto, la originalidad de la propuesta de **The Two Faces of Dr. Jekyll** no radica tanto en cambiar la fisicidad del experimento (Jekyll no bebe una pócima sino que se la inyecta) cuando en invertir el reparto de máscaras para los actuantes de la función: el avejentado, triste e introvertido Jekyll se transforma, vía intravenosa, en un juvenil, seductor y extrovertido Hyde. La idea motriz de esta innovación es, por lo demás, muy sugerente: ¿se debe buscar la monstruosidad en la apariencia? ¿Es Hyde un monstruo por hacer lo que Jekyll desea hacer y no se atreve o porque su aspecto, su desenvoltura, su galanura, le permiten hacerlo sin provocar un horror inmediato?

Reducido su mundo a las cuatro paredes de su sombrío laboratorio, frustrado sexualmente, resignado casi a convertir el trabajo en el único motor de su vida, Jekyll tendrá la ocasión, transformado en Hyde, de dar un vuelto a su existencia, demostrando, de paso, que su esposa, Kitty, no actúa instigada por el deseo de transgresión sino por hastío: la mujer rechazará a Jekyll por su vulgaridad, porque su juego amoroso le aburre, pero también rechazará a Hyde porque en su asedio detecta un componente morboso que la aterra; una mujer mediocre como Kitty, representativa de la sociedad de su tiempo, sólo puede sentirse a gusto con un hombre también mediocre como Paul Allen. En este sentido, la gran idea de guión de **The Two Faces of Dr. Jekyll**, bien realzada por la puesta en escena de Terence Fisher, es oponer la maldad esotérica de Jekyll a la maldad física, terrenal, más cotidiana para los espectadores, del jugador Paul Allen (a quien Christopher Lee encarna con convicción y con plena conciencia de estar recreando un arquetipo victoriano).

Moviéndose dentro de una compleja pintura de frustraciones sexuales, de inclinaciones sádicas y fetichistas, Fisher efectúa simultáneamente un sórdido retrato de la sociedad victoriana moviéndose con habilidad en el interior y en el exterior, en calles y en laboratorios, en cafetuchos, cabarets y juzgados, mostrando en todo momento una llamativa falta de afecto hacia sus personajes, los cuales, si se hacen accesibles al espectador es a base de algunos detalles aislados. El realizador no busca la identificación emotiva, lo cual no quiere decir que la emotividad esté ausente de la *mise en scène*: véase, por ejemplo, cuando Jekyll, seguro ya de que Kitty le está engañando con Paul Allen, y tras rechazar de un manotazo el ramillete de flores que le ofrece una niña, ve cómo la personalidad de Hyde se superpone a la suya sin que tenga que recurrir a la consabida inyección; lo pasional se convierte, en apenas en un cambio de plano, en el motor explícito de la ficción.



A diferencia de versiones anteriores (y posteriores) el Jekyll de Terence Fisher no es un monstruo que da salida a su monstruosidad interior, aislándose de la normalidad, sino un monstruo que convive entre monstruos: ninguno de los personajes que le rodea es mejor que él, tampoco muy diferente, pero de alguna manera se convierte en la representación de la colectividad. He aquí el interés último de esta magnífica lectura de Stevenson: el drama personal de Jekyll es el símbolo de un drama colectivo. Y Fisher lo expone sin mordaza

J. M. L.

Las novias de Drácula
(The Brides of Dracula, 1960)

Ficha técnica
The Brides of Dracula. Inglaterra, 1960 (distribuida en 1960). **Producción:** Anthony Hinds, para Hammer, Londres. **Productor ejecutivo**: Michael Carreras. **Guión:** Jimmy Sangster, Peter Bryan, Edward Percy, sobre los personajes ideados por Bram Stoker. **Fotografía:** Jack Asher. **Decorados:** Bernard Robinson, Thomas Goswell. **Montaje**: James Needs, Alfred Cox. **Maquillaje**: Roy Ashton. **Música**: Malcolm Williamson. **Efectos especiales**: Sidney Pearson. **Intérpretes:** Peter Cushing, Yvonne Monlaur, Freda Jackson, David Peel, Martita Hunt, Andrée Melly, Mona Washbourne, Henry Oscar, Norman Pierce, Vera Cook, Fred Johnson, Miles Malleson, Michael Mulcaster, Victor Brooks, Harold Scott, Marie Devereux, Michael Ripper.

Antes de analizar **Las novias de Drácula**, permítanme transcribirles una crítica aparecida en la revista francesa *"Cahiers du cinéma"* con motivo de su estreno: *"Esta nueva producción de Michael Carreras retoma, con la misma ausencia de convicción, los decorados, los actores y los restos de hemoglobina de las entregas precedentes"*.

Afortunadamente para el crítico ni el Conde ni yo conocemos su paradero, pero no dudo de que se arrepintió de sus palabras.

La primera aclaración que habría que realizar sobre **Las novias de Drácula** es que no se trata de una continuación directa de la anterior entrega. En **Drácula** el Conde fue muerto por un desaprensivo, y en este segundo acercamiento de Fisher al tema del vampiro, una voz en *off* así nos lo recuerda; pero al mismo tiempo nos advierte de que sus discípulos perpetúan su culto.

El éxito de **Drácula** estaba aún muy cerca y la productora deseaba una nueva incursión en el tema, pero Christopher Lee decidió rechazar el papel. Si bien su ausencia es un motivo para entristecerse, debemos agradecer a la *Hammer* que respetara el primer film, prescindiendo del personaje de Drácula y creando el del Barón Meinster, de cuya interpretación se encargó el jovencito David Peel. El Conde volverá a aparecer en 1965 en **Drácula, Príncipe de las Tinieblas**, y esta vez ya con Lee. Fisher completaba así su triología sobre el vampirismo.

Argumento: Marianne Danielle, joven parisina en viaje a una academia para jóvenes, se ve obligada a pasar la noche en el castillo del barón Meinster. A la noche, Marianne descubre a un joven encadenado; llevada por la lástima, le libera de sus cadenas...

Si Bela Lugosi confirió una personalidad al personaje, que se basaba en su experiencia teatral (acentuación de los movimientos, cuerpo y manos, y expresividad gestual, acompañado de un pálido maquillaje), Christopher Lee intentaría darle un mayor realismo y naturalidad acorde con el original (su altura y modales de caballero inglés conceden una fuerza especial a su presencia). Por su parte, David Peel no parecía poder ofrecer nada al personaje: su juventud, ojos azules, pelo rubio, carácter afeminado, jugaban en su contra y han hecho que el film sea considerado como una obra menor. El contraste con sus antecesores era demasiado marcado, pero Fisher supo sacar provecho del actor confiriendo a la historia un fuerte carácter sexual.

Como en la versión protagonizada por Bela Lugosi, un intruso penetra en el castillo desconociendo el misterio que esconde, oponiéndose así a la interpretada por Christopher Lee, en la cual existe un objetivo claro: matar al Conde. El componente sexual levemente insinuado con Lugosi se acentúa con Lee para hacerse más explícito que nunca en **Las novias de Drácula**. El placer es representado por el Mal, y uno no puede olvidar que el Barón Meinster es vampiro a causa de su continuo libertinaje, mientras que la pureza sería Danielle. La primera escena en la que se encuentran será del todo esclarecedora: ella observa al Barón subido a un balcón; cree que se va a suicidar, se acerca a él y descubre que es un bello joven que se encuentra encadenado; ella lo libera y más tarde se comprometerá con él. Sin duda este planteamiento no debía hacer ninguna gracia a la censura, y fue necesario introducir el personaje de Van Helsing como representante de la moral establecida. Así, trata durante todo el film de impedir la seducción de Danielle, a pesar de que ésta se siente fuertemente atraída y enamorada, no importándole caer en manos del placer, perdón, del Barón.

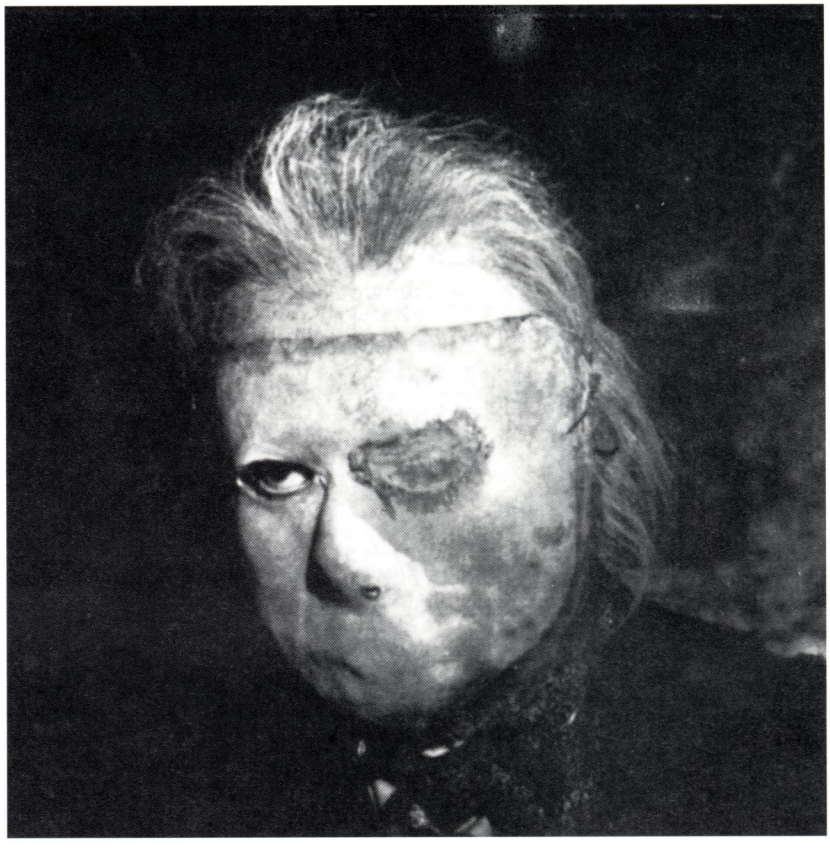
El film es afirmación y negación de la sexualidad. Una vez liberado el Barón, su primera víctima será su madre, llevando las relaciones edípicas a la consumación del incesto. Gina intentará seducir a Danielle mientras juega con su cuerpo. Fisher introducía con esta escena un tema no tratado hasta entonces, el lesbianismo. Y hasta el mismo Barón Meinster asestará, en una escena inolvidable, un placentero mordisco a Van Helsing, quien, mostrando un fuerte carácter masoquista, cauterizará la herida con un hierro candente.

Tales excesos debían tener un fuerte castigo y en un primer momento se pensó en un final en el que una horda de murciélagos del Infierno atacaban al Barón para castigar su incesto (final que usaría Don Sharp en 1963 para **Kiss of the vampire**). Este final, además de ser muy costoso era demasiado moral, y Fisher supo cambiarlo por otro más abierto: el Conde moría a manos de un fanático moralista, pero nosotros sabemos que un simple mortal no puede acabar con él. Tan sólo descansa temporalmente.

J. M. B.

El fantasma de la Opera
(The Phantom of the Opera, 1961)

Ficha técnica
The Phantom of the Opera. Inglaterra, 1961 (distribuida en 1962). **Producción:** Anthony Hinds, para Hammer, Londres. **Guión:** John Elder, según la novela de Gaston Leroux *"Le fantôme de l'Opéra"*. **Director artístico**: Don Mingaye. **Fotografía:** Arthur Grant. **Decorados:** Bernard Robinson. **Montaje**: James Needs, Alfred Cox. **Maquillaje**: Roy Ashton. **Música**: Edwin Astley.
Intérpretes: Herbert Lom, Heather Sears, Thorley Walters, Edward De Souza, Michael Gough, Martin Miller, Miles Malleson, Miriam Karlin, John Harvey, Harold Goodwin, Ian Wilson, Marne Maitland, Michael Ripper, Sonya Cordeau, Patrick Troughton, Liane Aukin, Leila Forde, Geoffrey L'Oise, Renée Houston.



Argumento: Christine, una joven cantante que se presenta para sustituir a la protagonista de la ópera *"Saint Joan"*, es secuestrada por un jorobado, que la traslada a un lugar donde un extraño personaje se ofrece a ayudarla para perfeccionar su voz...

"Le fantôme de l'Opéra" es una novela de Gaston Leroux, de la cual se han realizado varias versiones televisivas, musicales y cinematográficas. De estas últimas, la primera, dirigida en 1925 por Rupert Julian, nos introducía en un mundo subterráneo de una lúgubre hermosura, en el que campaba a sus anchas Lon Chaney, en una memorable caracterización del Fantasma. En 1943, la propia *Universal* produjo un *remake*, dirigido por Arthur Lubin. Esta versión desarrolla mucho más la vena melodramática de la novela, haciendo más extensas las escenas musicales e insistiendo más en los romances de la protagonista con los rivales del Fantasma, al que dio vida en este caso Claude Rains, cuya interpretación del personaje es de una exquisita pulcritud. Esta pulcritud se extiende a toda la película, en la que resaltan los maravillosos decorados, de una asombrosa exactitud en su reproducción de la Opera de París, donde se desarrolla la acción.

En 1962, Terence Fisher realizó una nueva versión, que la *Hammer* vendió como una de sus producciones más caras (400.000 libras, frente a las 60.000 de **Curse of Frankenstein**, por ejemplo). Este Fantasma, interpretado por Herbert Lom, nos es presentado al principio de la película a través de un *travelling* desde el escenario de la Opera (en este caso, la de Londres) hasta la gruta donde está tocando el órgano, finalizando en un primer plano sobrecogedor del personaje.

Fisher no se vale de la aparición del horrendo personaje del Fantasma para mantener la tensión, sino que éste sólo sale a escena en contadas ocasiones. La película fue concebida para todos los públicos, aunque escenas como la de una de las víctimas del Fantasma rasgando el decorado, hasta llegar a balancearse en el escenario en plena representación, resultan realmente impactantes.

Fisher está más preocupado en **El fantasma de la Opera** por el arte que por otra cosa, no produciéndose, pues, el consabido romance de la protagonista femenina con el Fantasma, aunque éste se nos muestre, a través de los decorados de su gruta, como una persona sensible al arte, que se ha visto obligado a aislarse en el subsuelo debido a su aspecto físico.

La pretensión final del Fantasma es que la cantante de su ópera, *"Saint Joan"*, sea perfecta, y para ello no duda en secuestrarla y hasta maltratarla hasta que consiga su fin. La interpretación de Herbert Lom del Fantasma está llena de sensibilidad, y alcanza su punto más álgido cuando, pleno de emoción al escuchar a Christine cantando su ópera, se sacrifica para salvarla.

P. M.

El collar de la muerte

(Sherlock Holmes und das Halsband des Todes, 1962)

Ficha técnica
Sherlock Holmes und das Halsband des Todes. Alemania, 1962 (distribuida en 1962). **Producción:** Arthur Brauner, para CCC (Berlín), Criteron (París) e INCEI (Roma). **Guión:** Curt Siodmak, según personajes de Sir Arthur Conan Doyle. **Fotografía:** Richard Angst. **Decorados:** Paul Markwitz. **Montaje**: Ira Oberberg. **Música**: Martin Slavin.
Intérpretes: Christopher Lee, Thorley Walters, Hans Söhnker, Hans Nielsen, Senta Berger, Ivan Desny, Leon Askin, Wolfgang Lukschy, Edith Schultze-Westrum, Bernard Lajarrige, Bruno W. Pantel, Heinrich Gies, Max Straasberg, Waldemar Frahm, Renate Hütter, Kurt Hain, Roland Armontel, Danielle Argence, Pierre Gualdi, Linda Sini, Corrado Anicelli, Franco Giacobini.

Argumento: Sherlock Holmes cree que el profesor Moriarty es el instigador de una serie de crímenes, mientras Scotland Yard busca soluciones por otros caminos. La solución de la intriga pasa por la posesión de un collar que, según la leyenda, perteneció a Cleopatra. Enfrentándose a los planes criminales de Moriarty y a la torpeza del inspector Cooper, encargado del caso, Sherlock Holmes logrará esclarecer el enigma.

Filmada en 1962, entre películas de un decidido tono menor (**El fantasma de la Opera** no se cuenta entre las grandes aportaciones de Terence Fisher, mientras que el realizador no quería ni oír hablar de **The Horror of It All**, producción de la *Lippert Films* interpretada por el *crooner* Pat Boone), **El collar de la muerte**, nueva aventura de Sherlock Holmes ideada por el infatigable Curt Siodmak, no debe ser vista por los interesados en el cine de Fisher más que como una curiosidad, una rareza sin mayores atractivos que la mezcolanza de elementos míticos que manipula con cierto desparpajo. Cuatro años antes, el realizador había ofrecido una magnífica aproximación, llena de inventiva, al mundo de Conan Doyle y al personaje de Sherlock Holmes (incluyendo, por supuesto, al Dr. Watson) en **El perro de Baskerville** (**The Hound of the Baskervilles**), contando con una extraordinaria aportación de Peter Cushing en el papel del detective de Baker Street. Será inútil buscar en **El collar de la muerte** no ya rastros del ingenio y de la inventiva derrochados por el realizador en la famosa aventura de Holmes en los páramos de Devonshire, sino, incluso, muestras de interés por lo que está contando.

Realizada en régimen de coproducción entre Alemania, Francia e Italia, **El collar de la muerte** no se distingue mucho de los resultados de aquella inefable serie de películas filmadas por directores como Harald Reinl o Alfred Vohrer en los primeros años sesenta a partir de novelas del *tacheron* Edgar Wallace: la fotografía en blanco y negro intenta restituir, como en ellas, e igualmente en vano, la tonalidad del cine policíaco y fantástico alemán de los años veinte y treinta; la interpretación es tan exagerada que, a veces, roza la caricatura; y la narración, espasmódica, parece carecer del hilo necesario para mantener el interés y para crear expectativas de continuidad entre secuencia y secuencia.

Todo el interés del aficionado debe centrarse en dos aspectos del film: en cómo Christopher Lee encarna a Sherlock Holmes alejándose de los modelos clásicos (refinados hasta el extremo por Peter Cushing en **El perro de Baskerville**) y en cómo siguiendo casi los modelos del cine italiano de géneros, el interés de la intriga, prácticamente inexistente, cede paso a la complacencia en el detalle, al gusto escenográfico, que en esta ocasión continúa siendo patente en la película a pesar de la diferencia de nombres en el equipo técnico (y la verdad es que el director artístico, Paul Markwitz, está lejos de alcanzar la inspiración del hammeriano Bernard Robinson).

Con respecto al primer punto, cabe destacar que Christopher Lee incorpora a un Holmes más estoico de lo habitual, y que sus procedimientos deductivos pierden protagonismo en beneficio de su afición transformista, lo que sin duda contribuye a que el personaje pierda buena parte de su densidad. En cuanto al segundo punto, cabe pensar en desinterés por parte del realizador, preocupado quizá por el hecho de que el guión de la película fue retocado varias veces por los productores alemanes hasta alcanzar la versión definitiva. Pero, como quiera que fuere, en **El collar de la muerte** interesan más los detalles que el conjunto, más los aspectos relativos al decorado y a la ambientación que la intensidad narrativa, principalmente en las secuencias de interiores.

Terence Fisher llevaba ya varios años ofreciendo variaciones densas, personales y diferentes sobre los mitos del cine fantástico, por lo que **El collar de la muerte** puede parecer doblemente decepcionante: la puesta en escena es tan impersonal como la de un film policíaco de Alfred Vohrer y, lamentablemente, el gusto por el detalle (así, por ejemplo, los abundantes motivos de serpientes) no está en armonía con la aventura narrada. Será preciso esperar un año más para que Terence Fisher vuelva a dar, con **The Gorgon**, lo mejor de sí mismo.

J. M. L.

La leyenda de Vandorf
(The Gorgon, 1963)

Ficha técnica
The Gorgon. Inglaterra, 1963 (distribuida en 1964). **Producción:** Anthony Nelson-Keys, para Hammer, Londres. **Guión:** John Gilling, a partir de una historia original de J. Llewellyn Devine. **Director artístico**: Don Mingaye. **Fotografía:** Michael Reed. **Decorados:** Bernard Robinson. **Montaje**: James Needs, Eric Boyd-Perkins. **Maquillaje**: Roy Ashton. **Música**: James Bernard. **Efectos especiales**: Sidney Pearson.
Intérpretes: Peter Cushing, Christopher Lee, Richard Pasco, Barbara Shelley, Michael Goodliffe, Patrick Throughton, Jack Watson, Jeremy Longhurst, Toni Gilpin, Redmond Phillips, Alister Williamson, Joyce Hemson, Joseph O'Connor, Michael Peake, Sally Nesbitt, Prudence Hyman.

Argumento: Cuando el pintor Bruno Heitz aparece muerto en extrañas circunstancias en un pueblo llamado Vandorf, en Centroeuropa, su padre, primero, y su hermano, después, se trasladan a esa localidad para investigar lo sucedido. El padre hallará la muerte y el hijo se verá involucrado en una leyenda y en una cadena de hechos criminales cuyos principales datos son cadáveres petrificados y un sanatorio mental dirigido por el doctor Namaroff. Paul Heitz se verá ayudado en sus investigaciones por el profesor Carl Meister, debatiéndose entre su deseo de conocer la verdad y su amor hacia una enigmática mujer llamada Carla Hoffman.

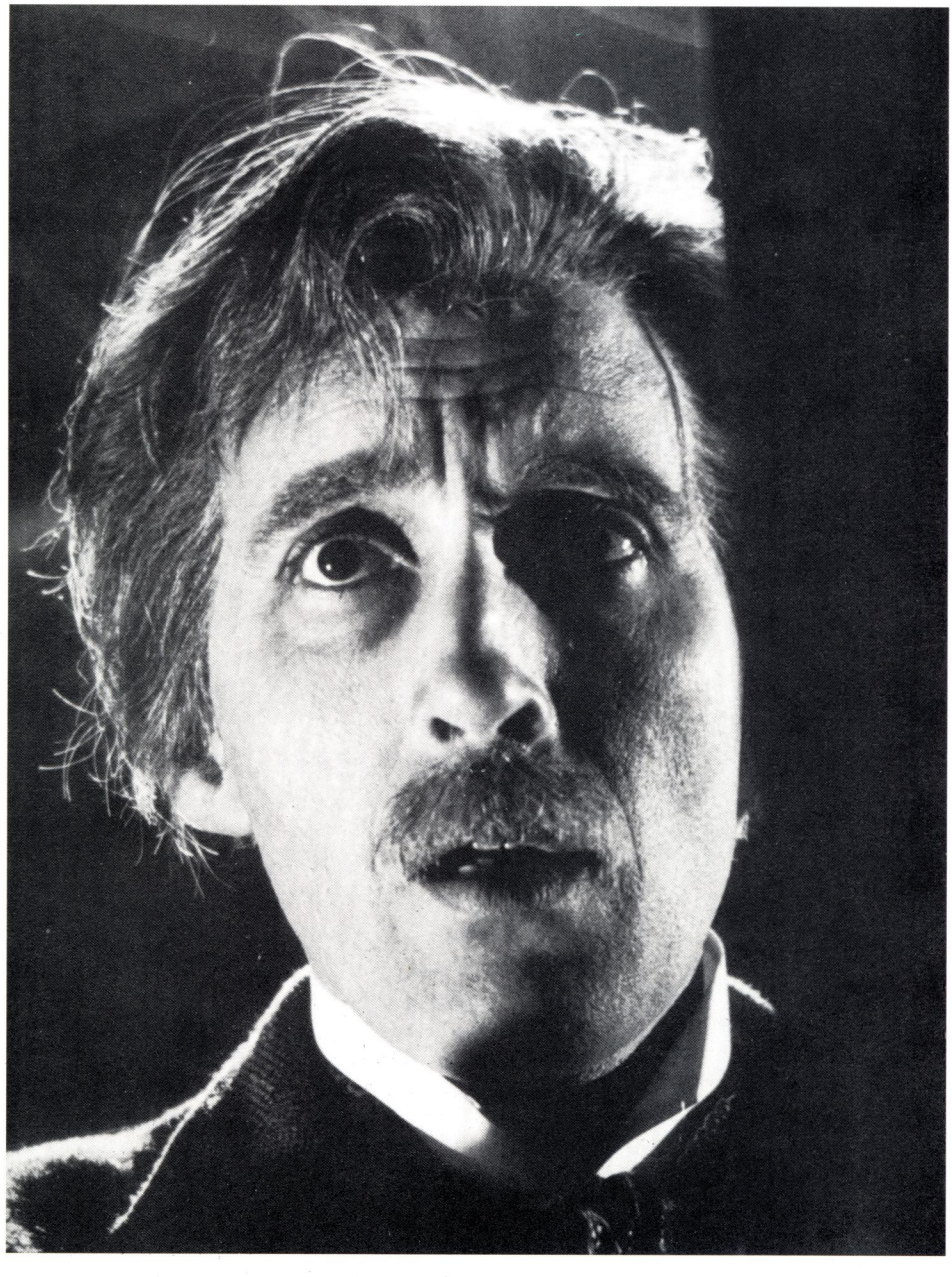
The Gorgon es un excelente guión escrito por John Gilling que, por diversas circunstancias, no sería puesto en escena, afortunadamente, por éste sino por Terence Fisher, quien, además, parecía hallarse en un momento inspirado, como si quisiera aliviarse del mal sabor de boca dejado por sus realizaciones anteriores (la excesivamente edulcorada **El fantasma de la Opera**, la muy impersonal **El collar de la muerte** y la fallida parodia **The Horror of It All**).

Inicialmente, **The Gorgon** formaba parte de un vasto proyecto presentado por John Gilling a la productora *Hammer*, consistente en desarrollar mitos y leyendas fantásticos en territorios que no les eran naturales. Así, **The Gorgon** ofrecería una trasposición de la mitología griega a tierras de Centroeuropa, y **The Reptile** y **The Plague of the Zombies** tomarían los paisajes británicos como escenario de, respectivamente, una leyenda hindú y el mito de los zombies. Y aunque las tres películas cuentan con guiones modélicos en el género (salvedad hecha de algunos apresuramientos finales), resulta conveniente verlas seguidas, sin intervalos temporales, para apreciar las diferencias que

existen entre las puestas en escena de Terence Fisher y de John Gilling: mientras en éste todo fluye gracias al excelente trabajo del equipo *Hammer*, lo que confiere a las películas su atmósfera (por encima de la rutinaria composición de Gilling, construida sobre la base del mínimo esfuerzo, sobre la relación lógica del plano/contraplano), en el bellísimo film de Fisher existe una ruptura de esa lógica, en función del discurso *fantastique*, y la película resulta bañada por un ímpetu romántico que llega hasta el extremo de presentar a un personaje (Paul Heitz) empeñado en su autodestrucción por vía amorosa.

Peter Cushing y Christopher Lee invierten aquí sus tradicionales papeles en cuanto representantes del Bien y del Mal. Cushing, que incorpora a un médico no muy distinto, en algunos aspectos, a su personaje de Victor Frankenstein, es el villano soterrado de la historia (y es preciso señalar que su perversidad terrenal, acertadamente contrapuesta a la perversidad mitológica del personaje de Carla Hoffman, es una variante poética del enfrentamiento ofrecido por Fisher entre Paul Massie y Christopher Lee en **Las dos caras del Dr. Jekyll**). Y Christopher Lee ofrece, en cambio, una lograda composición de profesor descuidado, rata de biblioteca, tal vez incapacitado para entender los excesos a los que puede conducir la compulsión amorosa pero muy sagaz a la hora de detectar, *comme il faut*, las manifestaciones del Mal.

Desarrollada en tres principales escenarios -la clínica donde ejerce Namaroff, el viejo castillo de Vandorf y la casa que ocupa Paul Heitz-, **The Gorgon** consiste en una inteligente alternancia de diversos manifiestos del Mal, los cuales Terence Fisher pasa por el filtro de su incontestable sensibilidad *fantastique* centrándose, y no sólo por evidentes razones argumentales en el tema de la mirada, tan importante dentro del género. El espectador puede pensar, legítimamente, que cuando Paul Heitz cruza su mirada con la de la Gorgona, capaz de petrificar a quien se deja tentar por ella, lo hace impulsado por la atracción del abismo, igual que lo haría el visitante de un jardín venenoso, y para sublimar en ese encuentro, más allá de la vida, su ofrecimiento de vulgares amores terrenos: de todos los films realizados por Terence Fisher, **The Gorgon** es el que más próximo se encuentra de la poesía, el que mejor muestra los atractivos de la tentación.



Habría que destacar, asimismo, la belleza espectral de los decorados, sobre todo el jardín de la casa de Paul y el enfermizo interior del castillo de Vandorf, que alcanza en la última secuencia un lúgubre protagonismo, espejo del romanticismo negro en el que se debaten todos los personajes de este film singular.

J. M. L.

Drácula, Príncipe de las Tinieblas
(Dracula, Prince of Darkness, 1965)

Ficha técnica
Dracula, Prince of Darkness. Inglaterra, 1965 (distribuida en 1965). **Producción:** Anthony Nelson-Keys, para Hammer-Seven Ars Prod., Londres. **Productor ejecutivo**: Anthony Hinds. **Guión:** John Sansom, según una idea de John Elder, basada en los personajes de Bram Stoker. **Director artístico**: Don Mingaye. **Fotografía:** Michael Reed. **Decorados**: Bernard Robinson. **Maquillaje**: Roy Ashton. **Música:** James Bernard. **Montaje:** James Needs, Chris Barnes. **Efectos especiales**: Les Bowie.
Intérpretes: Christopher Lee, Barbara Shelley, Andrew Keir, Francis Matthews, Suzan Farmer, Charles Tingwell, Thorley Walters, Philip Latham, Walter Brown, George Woodbridge, Jack Lambert, Philip Ray, Joyce Hemson, John Maxim, Peter Cushing (no acreditado).

Tras el éxito de **La maldición de Frankenstein**, la *Hammer* confió a Fisher la puesta al día de un nuevo mito, y en 1958 **Drácula** era una realidad. En esta ocasión, el conde era interpretado por Cristopher Lee, y el poco amable Dr. Van Helsing, por Peter Cushing. La película fue un éxito de público y crítica, y desde muchos ámbitos se exigió a la productora una continuación.

Fisher abordaría de nuevo el tema en 1960 con **Las novias de Drácula**, de la que Lee estuvo ausente. La verdadera continuación llegaría en 1965 con **Drácula, Príncipe de las Tinieblas**.

Argumento: Dos matrimonios se internan en la tétrica región de Carlsbad, a pesar de las recomendaciones de los lugareños. La sangre de uno de los viajeros, asesinado por Klove, sirviente del castillo de Drácula, hace revivir al Conde...

En el final de la primera entrega vimos cómo Van Helsing corre por encima de una mesa para lanzarse contra unas grandes cortinas que logra arrancar; unos candelabros en forma de cruz inmovilizan al vampiro, mientras una luz mortal cae sobre él, reduciéndolo a cenizas. Drácula estaba muerto, y para que no hubiera ninguna duda, Fisher repitió la escena en el comienzo de esta nueva entrega. ¿Y ahora, qué? ¿Cómo seguir la historia? Estas y otras preguntas debieron dar más de un quebradero de cabeza a la productora, que tuvo que recurrir a la habilidad de los guionistas para poder continuar la saga.

Una voz en *off* que lee unas escrituras sagradas nos da una primera pista sobre el contenido de la película. Todos eran conscientes de que el público esperaba ser sorprendido una vez más. Por ello, Fisher introduce premeditadamente una larga presentación de los personajes; dibuja a dos parejas con personalidades opuestas: Charles y Diana son jóvenes, alegres, irresponsables, mientras que Alan y Helen son serios, de rígida moral, personajes victorianos. El tiempo va transcurriendo; ellos ya están en el castillo, donde Klove, el criado del Conde, nos vuelve a recordar que su amo ha muerto. Fisher había conseguido mantenernos en vilo durante casi 30 minutos mientras preparaba la escena clave: la resurrección de Drácula.

Si en **Drácula** la sexualidad y la sangre son los puntos centrales, en esta ocasión se verán acompañados de la religión. El cuerpo sin vida de Alan pende de los pies mientras que su sangre gotea sobre las cenizas del Conde; sus brazos dan lugar a una siniestra cruz invertida en un sangriento y pagano ritual (la escena causó numerosas protestas, además de poner en peligro la continuidad del film). Las primeras víctimas son los personajes victorianos, contraponiendo Fisher una vez más la moral y el placer. El vampiro transforma la vida de Hellen y cambia su naturaleza: va abandonando su moralidad, como muestra el transparente vestido con el que apenas cubre sus pechos, mientras sonríe sensualmente (no es casualidad que la primera vampirizada sea la esposa de aquel cuya sangre le dio vida). En un nuevo ritual trata de desposarse con Diana, ofreciéndole su sangre a beber tras rasgarse el pecho con sus uñas.

Toda esta carga de rituales paganos, de ateísmo, de inmoralidad, de latente sexualidad..., configuraron una obra que es difícil de olvidar. Contra tanta osadía la ciencia no era suficiente, por lo que Van Helsing fue sustituido por el padre Sandor y su séquito de monjes. Fisher saca partido de casi todas sus escenas, y así la muerte de Hellen en manos de los monjes permitía salvar la censura al mismo tiempo que se burlaba de ella: por un lado presentaba a la religión reprimiendo la naturaleza sexual de la mujer, y por otro mostraba una explícita escena de amor en la que una convulsiva y jadeante Hellen es sometida por la penetración en su cuerpo de una gran estaca.

A pesar de la dignidad del conjunto, son las escenas aisladas lo que dan fuerza a la película. Drácula, cuyas apariciones se pueden contar, se mantiene en un segundo plano; ha enmudecido y prácticamente sólo emite sonidos bestiales. En el fondo de todo esto se encuentran problemas internos de la productora: por un lado, Lee no deseaba ser prisionero de una imagen y, por otro, los escasos beneficios que le reportó el primer film le llevaron a exigir que se le pagara por días, por lo que sus apariciones descendieron. Además, la mediocridad de los diálogos de Jimmy Sangster desilusionó a Fisher y los hizo desaparecer. Significó su último acercamiento al mito del vampiro.

J. M. B.

S. O. S., el mundo en peligro
(Island of Terror, 1965)

Ficha técnica
Island of Terror. Inglaterra, 1965 (distribuida en 1966). **Producción:** Tom Blakeley, para Planet FIlms, Londres. **Guión:** Edward Andrew Mann, Allan Ramsen. **Fotografía:** Reg Wyer. **Decorados:** John St. John Earl. **Montaje**: Thelma Connell. **Maquillaje**: Billy Partleton, Bunty Phillips. **Música**: Malcolm Lockyer. **Efectos especiales**: John St. John Earl.
Intérpretes: Peter Cushing, Edward Judd, Carole Gray, Eddie Byrne, Sam Kydd, Niall MacGinnis, James Caffrey, Liam Gaffney, Roger Heathcott, Keith Bell, Shay Gorman, Peter Forbes-Robertson, Richard Bidlake, Joyce Hemson, Edward Ogden.

Argumento: La aparición de una serie de cadáveres descalcificados lleva a varios científicos al descubrimiento de unos extraños monstruos, inmunes a las armas de fuego y que se reproducen con extraña rapidez.

Hacia mediados de los años sesenta (es decir, cuando empezaba su declive creativo en el seno de la justamente mítica *Hammer*), el llorado Terence Fisher rodó dos films de Ciencia-Ficción para una productora de lo más humilde, *Planet Films*. Ambos transcurrían en remotos islotes del litoral británico, partían en su inspiración -tanto en su vertiente argumental como en cuanto a estructura y connotaciones varias- de un reciente éxito norteamericano del género (el film de Hitchcock **Los pájaros**, en mi opinión discutible y sobrevalorado; más en segundo término, la espléndida **Humanidad en peligro**, de Gordon Douglas), y narraban un proceso creciente de amenaza fuera de lo común, surgida a raíz de fenómenos extraordinarios y finalmente neutralizada gracias a la intervención de científicos llegados expresamente de la capital. El primero de estos films (que además, y como suele ocurrir en estos casos, compartían algún que otro actor y numerosos elementos técnicos) fue **Island of Terror**, (**S. O. S., el mundo en peligro**). El segundo (sensiblemente inferior en sus resultados) se titulaba **Night of the Big Heat**, y quedó inédito en España.

Independientemente de las razones que movieran a Fisher para aceptar estos dos encargos (y conste que no empleo el término en sentido peyorativo sino estricto: un cineasta no pierde su honestidad artística e intelectual ni denigra su condición de autor al responsabilizarse de proyectos concebidos sin su participación), llama la atención su trabajo de realización en esta simpática, eso sí, *monster movie*.

Apartando las inquietudes estéticas que personalizaron su labor dentro del género fantástico, cubierto por el *look* iconográfico de la *Hammer*, Fisher filma este guión de una manera rematadamente aséptica, artesanalmente impersonal, preocupándose sólo de dotar a la historia del ritmo necesario para que el espectador no repare en sus diversas incongruencias, banalidades y hasta majaderías. Desde este punto de vista su labor es impecable y la película jamás aburre (¡y qué grato resulta dejarse llevar durante noventa minutos por una cadencia específicamente cinematográfica, que valore el sentido de las elipsis y atienda a la duración que precisa cada escena, cuando el cine fantástico contemporáneo acostumbra a encadenar un plano detrás de otro en el más puro, y repugnante, estilo vídeo-clip!); pero, personalmente, echo en falta que el Fisher realizador se detenga aquí, y rehúse aplicar la espléndida lección impartida por la mejor película de Ciencia-Ficción previamente rodada en su país, es decir **El experimento del doctor Quatermass**, de Val Guest (a todo esto, una producción *Hammer*). Se trata, claro está, de la radical diferencia de enfoque ideológico, y por tanto moral, que aquella inolvidable cinta propuso respecto a la práctica totalidad de sus modelos norteamericanos: el peligro no brota por culpa de la demencia de científicos dispuestos a investirse de atributos divinos ni a consecuencia de la invasión de deformes extraterrestres ávidos de nuestro envidiable (?!) planeta, significa sólo un paso en falso en la imparable escalada del progreso. **S. O. S., el mundo en peligro** asume ciertamente esta premisa, pero dista de plasmarla en pantalla con el vigor y la convicción necesarios, y ahí radica su mayor limitación, y no en la modestia de su presupuesto (que se traduce principalmente en la pobreza de iluminación, efectos especiales y decorados, y que a veces confiere a la película contornos visuales y narrativos típicamente B).

C. A.

El cerebro de Frankenstein
(*Frankenstein Must Be Destroyed, 1969*)

Ficha técnica
Frankenstein Must Be Destroyed. Inglaterra, 1969 (distribuida en 1969). **Producción:** Anthony Nelson-Keys, para Hammer, Londres. **Guión:** Bert Batt, según una histora de Anthony Nelson-Keys y Ben Bartt. **Fotografía:** Arthur Grant. **Decorados:** Bernard Robinson. **Montaje**: James Needs, Gordon Hales. **Maquillaje**: Eddie Knight. **Música**: James Bernard. **Efectos especiales**: Studio Locations Ltd.
Intérpretes: Peter Cushing, Simon Ward, Veronica Carlson, Thorley Walters, Freddie Jones, Maxine Audley, Geoffrey Bayldon, George Pravda, Colette O'Neil, Harold Goodwin, Frank Middlemas, George Belbin, Norman Shelley, Michael Gover, Peter Copley, Jim Collier, Alan Surtees, Windsor Davies.

En sus aproximaciones a la figura de Frankenstein, a diferencia de la *Universal*, que se centraba en la Criatura, la *Hammer* se fijó más en la personalidad del doctor, otorgándole su verdadera dimensión. Se abandonaba el patetismo expresionista del blanco y negro en busca de un único objetivo: aterrorizar. Por otro lado, quedaban atrás los cementerios y las salidas con palas para profanar tumbas; el asesinato resulta más barato y práctico.

La personalidad del Doctor Frankenstein fue estudiada por Fisher a lo largo de cinco entregas, a lo largo de las cuales el personaje iba evolucionando. De la célebre **La maldición de Frankenstein**, en la que el doctor trabaja a partir de órganos para construir su Criatura, pasamos en 1958 a **La venganza de Frankenstein**, donde se nos presenta a un doctor más progresista, preocupado por la ciencia y en concreto por el transplante de cerebro, del que al final él también será objeto. En 1966, Fisher realizaría **Frankenstein Created Woman**, en la que la sexualidad hasta entonces oculta se hace explícita. En esta película destaca la creación de una nueva técnica, la Transmigración: transferir el alma de un cuerpo a otro, en este caso al de la excitante Susan Denberg; por primera vez se obtiene un cuerpo perfecto y sin cicatrices. En **El cerebro de Frankenstein** (1969) y **Frankenstein and the Monster from Hell** (1973) volverá al transplante de cerebro. Esta última fue rodada íntegramente en un manicomio y ofrece una interesante reflexión sobre la angustia del ser humano. Para interpretar al Doctor se contó siempre con la presencia de Peter Cushing, lo cual confirió a la serie una absoluta coherencia: podemos ver con el paso del tiempo a un ser que se va haciendo más duro y cínico, poseso por una obsesión maníaca.

Argumento: En su huida de la justicia, el barón Frankenstein se refugia en la pensión de la familia de Anna Splenger, obligando a ésta y a su novio a secundarle en sus planes: transplantar el cerebro de un investigador fallecido -al que Frankenstein admiraba por sus trabajos sobre el cerebro- a un nuevo cuerpo...

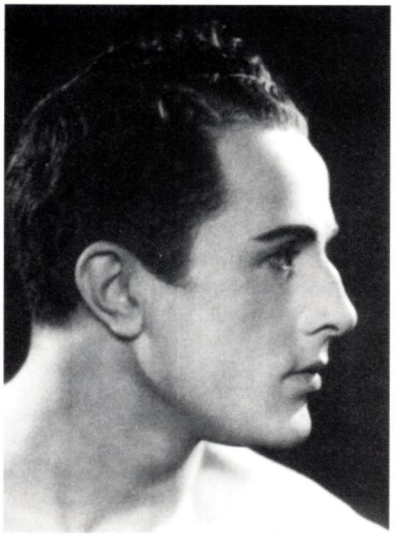
En **El cerebro de Frankenstein** podemos encontrar razones suficientes para considerarla como una de las mejores versiones del mito. Desde el comienzo, Fisher hace alarde de su maestría en una escena inolvidable: un *gentleman* pasea por una calle solitaria mientras la cámara enfoca obsesivamente un cesto; nunca llegamos a ver la cara del *gentleman*; un hombre se acerca y él se esconde. Unas manos enguantadas sacan una hoz y borbotones de sangre manchan la pared. Nuevamente plano del cesto, presumiblemente lleno. Habría que destacar otras muchas escenas, entre ellas aquella en la que el doctor, serrucho en mano, se dispone a abrir el cráneo de la víctima; o esa otra en la que la rotura de una cañería en el jardín va dejando al descubierto el cuerpo de una víctima, mientras el chorro de agua juega caprichosamente con la mano del muerto. Sencillamente deliciosas.

Otra razón de la maestría del film sería la personalidad del Doctor Frankenstein. Se nos presenta como un criminal -acercamiento a la primera entrega- sin escrúpulos, un ser dominante y sin convicciones morales. Desde el primer momento mantiene una relación de superioridad con Anna y Karl, obligándoles a despedir a los otros inquilinos y a entrar en su locura. Ejerce sobre ellos un enorme poder, reflejado en dos escenas claves: cuando el Doctor abofetea a Karl y le anuncia que él es Frankenstein y cuando viola a Anna (nuestra querida Veronica Carlson, que también pondría nervioso a Christopher Lee en **Drácula vuelve de la tumba**, bajo la dirección de Freddie Francis) comportándose después como si nada hubiera ocurrido. Es ya un personaje que busca su éxito personal y no el saber científico, profundamente envidioso del éxito conseguido por su colega Brant. Será magnífica la presentación de la caricatura que los representa como buitres al acecho de un cuerpo.

Pero además supone la reflexión más seria de la serie sobre el problema de la aceptación de identidad que se deriva del transplante de cerebro. La desesperación de Brant al descubrirse en otro cuerpo, la carta que dirige a su mujer para comunicarle que está vivo, la conversación con ella escondido tras el biombo..., todo indica que el ser humano no está preparado para estos avances, y el ser perfecto que Frankenstein pretende construir se ve obligado a sufrir y odiar a su creador.

J. M. B.

Cine de papel **Libros-Revistas-Filmotecas-Librerías...**



IMPRESIONES

Nº 0:

Manoel de Oliveira

Edita: **FILMOTECA DE ANDALUCÍA**
Medina y Corella, 5 — 14003-Córdoba

ARCHIVOS
D E L A F I L M O T E C A

Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen, editada por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana

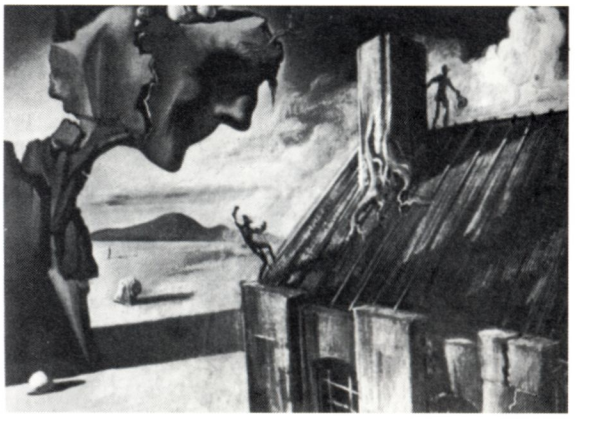
Director de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana:
Joan ALVAREZ VALENCIA

Director de la Revista:
Vicente PONCE

Redactora jefe:
Aurea ORTIZ VILLETA

Secretarios de redacción:
José Antonio HURTADO
Francisco M. PICO

El número 8 (de próxima aparición) contiene, entre otros, estudios sobre "Dalí y el cine" y el realizador español Jesús Franco.



SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a ARCHIVOS DE LA FILMOTECA por un año (4 números), a partir del nº.....

Forma de pago:

☐ Transferencia a la C/C: 3100871912 de la Caja de Ahorros de Valencia. Urbana la Fe. Avenida de Campanar. 46015-VALENCIA

☐ Cheque adjunto (nominal o cruzado). Dirigido al IVAECM. Archivos de la Filmoteca. Plaza del Ayuntamiento, nº 17. 46002-VALENCIA

Nombre .....

Profesión .....

Domicilio .....

Población ..... Cod. Postal ..... Teléfono .....

Las tarifas de suscripción son las siguientes:	*España*	*Europa*	*América (correo aéreo)*
Anual (4 números)	4.000 Ptas.	5.000 Ptas.	6.000 Ptas.

Hontza

LIBROS

Oquendo, 4 — Tel.: 42 82 89
20004-DONOSTIA

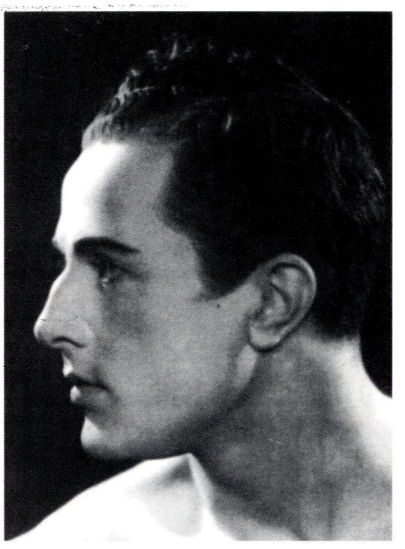
Libros de cine, publicaciones de la Filmoteca Española y del «Instituto Radio y Televisión»...

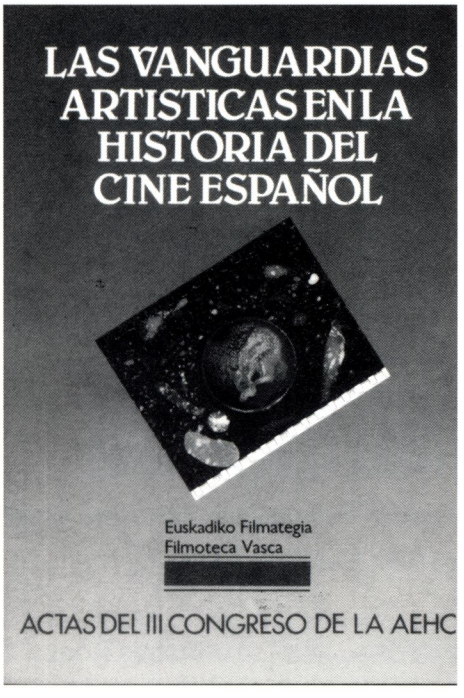
Directora de la Filmoteca de Andalucía:
Begoña SOTO

Director de la publicación:
Ignacio COLLADO

Documentación:
Begoña SOTO
Pepa DIAZ

Concepción Gráfica:
Ignacio COLLADO





"LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS EN LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL"

Tercer volumen de la Asociación Española de Historiadores del Cine, que reúne las ponencias y comunicados presentados en el Congreso celebrado en San Sebastián en febrero de 1990.

Edita: Euskadiko Filmategia/Filmoteca Vasca
Plaza de Oquendo, s/n — 20004-DONOSTIA
TEL.: (943) 42 13 56

"SALVADOR DALI I EL CINEMA"

(Edición en catalán)
Editado por Joan M. Minguet
(Filmoteca de la Generalitat de Catalunya)

Antología de textos de Dalí sobre el cine, reunidos y ordenados por Joan M. Minguet, con un estudio introductorio del mismo autor.

Filmoteca de la Generalitat de Catalunya
Diputació, 281 — 08007-Barcelona.
Tel.: (93) 317 35 85

Hontza

LIBROS

Oquendo, 4 — Tel.: 42 82 89
20004-DONOSTIA

Libros de cine, publicaciones de la Filmoteca Española y del «Instituto Radio y Televisión»...

FUENTES BIBLIOGRAFICAS E ICONOGRAFICAS

LIBROS

— AGUILAR, Carlos: *"Guía del vídeo-cine"*. Cátedra. Madrid, 1990.

— BOUINEAU, Jean-Marc/CHARLOT, Alain: *"Les 100 chefs-d'œuvre du film fantastique"*. Marabout. Alleur (Belgique), 1989.

— BOURGOIN, Stéphane: *"Terence Fisher"*. Edilig. Paris, 1984.

— CROSS, Robin: *"2000 Movies. The 1950s"*. Arlington House. New York, 1989.

— CUSHING, Peter: *"Past Forgetting. Memoirs of the Hammer years"*. Weidenfeld and Nicolson. London, 1988.

— DAVIS, Richard (Ed.): *"The Encyclopedia of Horror"*. Hamlyn Publishing. Twickenham (England), 1987.

— GLUT, Donald F.: *"The Dracula Book"*. The Scarecrow Press, Inc. London, 1975.

— GLUT, Donald F.: *"The Frankenstein Catalog"*. McFarland Publishers. New York, 1984.

— HAINING, Peter (Ed.): *"The Dracula Centenary Book"*. Pictorial Presentations. New York, 1987.

— HAINING, Peter (Ed.): *"The Sherlock Holmes Scrapbook"*. Crescent Books. New York, 1974.

— HALLIWELL, Leslie: *"The Dead That Walk"*. Continuum. New York, 1988.

— HARDY, Phil (Ed.): *"The Aurum Film Encyclopedia. Horror"*. Aurum Press. London, 1985.

— LATORRE, José Mª: *"El cine fantástico"*. Dirigido por... Barcelona, 1987.

— LENNE, Gérard: *"Le cinéma 'fantastique' et ses mythologies"*. Henri Veyrier. Paris, 1985.

— LENNE, Gérard: *"Histoires du Cinéma Fantastique"*. Editions Seghers. Paris, 1989.

— LENNE, Gérard: *"Cela s'appelle l'horror"*. Librairie Séguier. Paris, 1989.

— MANGIN, Gérard: *"Affiches du cinéma fantastique"*. Henri Veyrier. Paris, 1990.

— MANK, Gregory William: *"Karloff and Lugosi"*. McFarland Publishers, 1950.

— POHLE, Robert W./HART, Douglas C.: *"The Films of Christopher Lee"*. The Scarecrow Press, Inc. London, 1983.

— QUINLAN, David: *"Wicked Women of the Screen"*. Batsford Ltd. London, 1987.

— ROSS, Philippe: *"Dracula"*. Editions J'ai lu. Paris, 1990.

— STACY, Jan/SYVERSTEN, Ryder: *"The Great Book of Movie Monsters"*. Columbus Books. Bromley (England), 1983.

— STANLEY, John: *"Revenge of the Creature Features Movie Guide"*. Creatures at Large Press. Pacifica (EE. UU.), 1989.

— STOKER, John: *"The Illustrated Frankenstein"*. Westbridge Books. London, 1980.

— TWITCHELL, James B.: *"Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror"*. Oxford University Press. Oxford, 1985.

— VV. AA.: *"Peter Cushing, la grâce de l'artiste"*. Collection Horror Pictures. Paris, 1988.

— WOLF, Leonard: *"Un sueño de Drácula"*. Paneuropea. Madrid, 1972.

REVISTAS

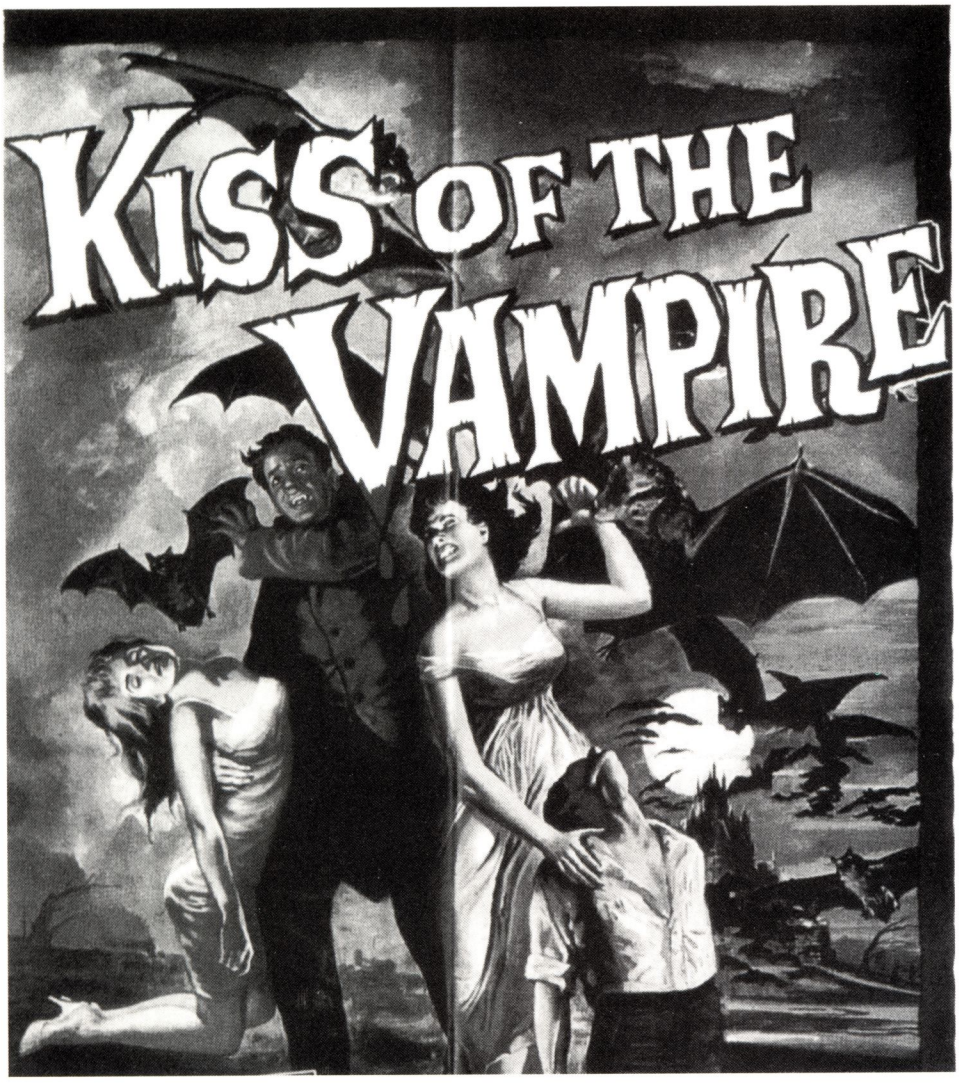
— *Midi-Minuit Fantastique*, nos 1, 4, 5, 7, 8, 9.

— *Ciné Fantastique. Mad Movies*, nos 23, 64, 68.

— *Inpact*, nº 30

— *Terror Fantastic*, nos 2, 3.

— *Relatos salvajes. Monsters of the Movies*, nos 26, 46.



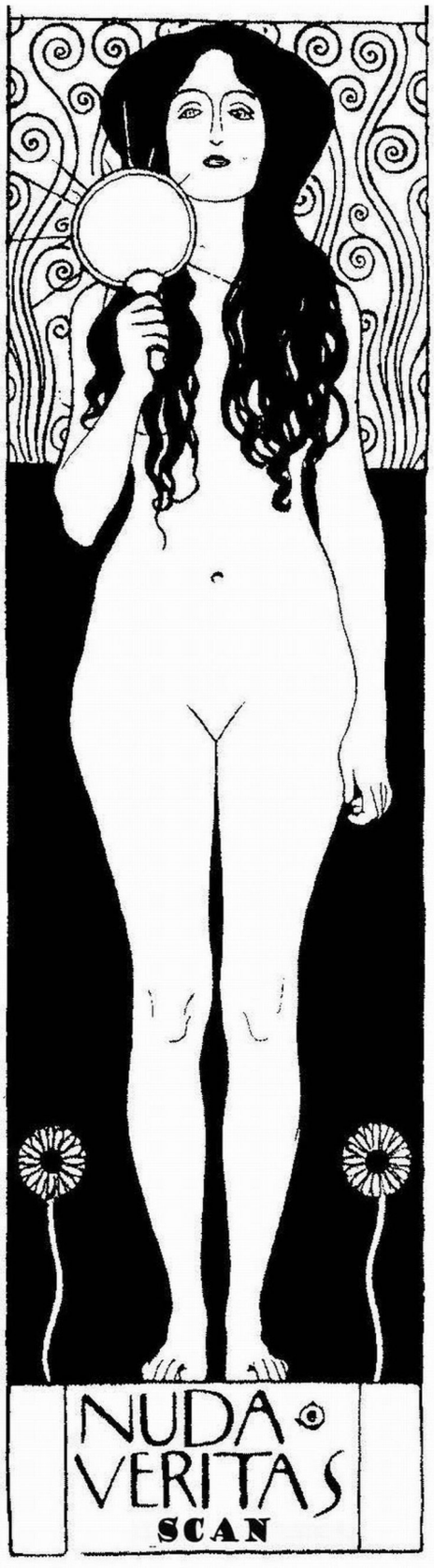
BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOSFERATU - REVISTA DE CINE

Patronato Municipal de Cultura
República Argentina, 2.
20004 — DONOSTIA. Tfno.: (943) 48 11 50

Nombre .....
Domicilio .....
Población ..... Teléfono .....
Idioma: Euskara ☐ Castellano ☐

Deseo suscribirme a la revista NOSFERATU por 4 números,
a partir del nº: ...
Pago contra reembolso
Precio 4 ejemplares: 1.800 ptas.


NUDA
VERITAS
SCAN